

Анке Хенниг

# ФАКТОГРАФИЯ ОБЪЕКТА

Протоколы прений,  
проходивших в ГАХН,  
касательно  
художественных  
исследований

Пер. с англ. Т. Тимофеева

92

Русские авангардисты были всерьез обеспокоены вещами и их концептуализацией. Среди тех, кто ставил вопрос о вещах посредством художественной практики и теории, были Казимир Малевич<sup>1</sup>, Александр Родченко<sup>2</sup> и Варвара Степанова<sup>3</sup>. Рассматривая их примеры, можно показать, как авангард очищал искусство от объектов репрезентации. Другое важное направление художественного исследования вещей представляла собой авангардистская кинематографическая практика и теория монтажа — в частности, Лев Кулешов работал над проблемой усиления чувства глубины экранного пространства посредством вещи. Он даже изобрел специальный термин, чтобы концептуализировать то, как кинематограф задействует вещи. Словом «диковинка»<sup>4</sup> Кулешов обозначал крупный

предмет, который размещался на первом плане и определял собой свойства и особенности единого образа («всей декорации»). Художников-декораторов он учил использовать не более одной такой вещи в одном кадре. Таким образом, «диковинка» стала одновременно метафорой пространственного качества вещей в фильме и метонимом вещиности кадра. Но, пожалуй, самое известное направление в мышлении о вещах берет начало в литературной теории, а именно в творчестве русского формалиста Виктора Шкловского. Согласно Шкловскому, чтобы оживить наше восприятие и противостоять тому чувству отчуждения, которое характерно для современной жизни, вещи должны быть остранены<sup>5</sup>. Внимание Шкловского к вещам было так велико, что его теорию и литературную практику стали описывать как «вещизм». Хотя увлеченность авангарда вещами имеет ряд других аспектов, достойных внимательного изучения, в моем исследовании за основу берется концептуальное различие *вещи* и *объекта/предмета*, можно даже сказать — неприемимость этих понятий.

## Объект/предмет

Движений, ориентированных на объект/предмет (среди них можно назвать ОБЭРИУ<sup>6</sup>), значительно меньше, нежели тех, что ориентированы на вещь. Первые приобретают свое значение, если взглянуть на них в контексте провала авангарда в советской России и его последующего возвращения в западном неоавангардистском искусстве 1960-х годов. Кроме того, если иметь в виду, что концептуализм и постконцептуализм определяет, согласно Питеру Осборну, современное состояние искусства, мы тем более должны обратить внимание на те движения, которые занимались концептуализацией *объекта*.

1. Малевич К. Кубизм — разрушитель идеи вещи [1923–1927] // Он же. Собр. соч. М.: Гилея, 2004. Т. 5. С. 273–275.

2. Родченко А. Материальное оформление вещи [1928] // Декоративное искусство. № 4. 1964. С. 10–12.

3. Степанова В. О беспредметном творчестве // Беспредметное творчество и супрематизм: каталог десятой государственной выставки Отдела Изо НКП. М.: Изо НКП, 1919.

4. Кулешов Л. О декорациях // Он же. Искусство кино (мой опыт). Л.: Теа—Кино—Печать, 1929. С. 58–59.

5. См. его роман «Зоо, или Письма не о любви» (1923).

6. См.: Хармс Д. Полное собр. соч. СПб.: Академический проект, 2001.; Друскин Я. Простая вещь [втор. пол. 1920-х — нач. 1930-х] // «...Сборище друзей, оставленных судьбою». А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: «чинари» в текстах, документах и исследованиях / Под ред. В. Сажина. М.: Ладомир, 2000. Т. 1. С. 451–453; Введенский А. Серая тетрадь [1932–1933] // Он же. Полное собр. соч. Анн-Арбор: Ардис, 1984. Т. 2. С. 181–188.

## [Идеалистическая академия]

Если же взглянуть на концептуализацию объекта/предмета, предложенную Государственной академией художественных наук (ГАХН), мы столкнемся с таким режимом художественных исследований, который сильно отличается от авангардистской диалектики теории и практики. ГАХН грезит объектами, увиденными с различных сторон. Во введении к сборнику *Ars poetica*<sup>7</sup> 1927 года Михаил Петровский заявляет, что исследователи ГАХН объединены не столько общим методом или подходом (как формалисты и авангардисты), сколько *объектом*, вокруг которого сосредоточены их интересы. Представления об этом объекте, однако, заметно разнились. Так, в одном случае под объектом литературоведения понимали литературную форму, в другом — в качестве объекта исследования брали объект самой литературы. Первое определение объекта исследования напоминает нам формалистскую позицию. Действительно, многие художественные исследования в ГАХН можно охарактеризовать как правый или некритический формализм в той мере, в какой последний смотрит на форму, в то время как в нем недостает таких критических понятий, связанных с формой, как «остранение» или «сдвиг». Второе определение, в рамках которого объект литературы рассматривается как объект литературоведения, кажется еще более загадочным. С одной стороны, это определение звучит консервативно, поскольку, говоря об объекте литературы, оно берет литературу как репрезентативную и фигуративную в своей основе. Такие не обусловленные нарративом жанры, как бессюжетная проза или нерепрезентативная поэзия, футуристическая звуковая поэзия или заумь, немислимы в качестве литературных жанров в рамках такого определения. И в самом деле, нам известен вердикт Густава Шпета, обвинившего футуризм в том, что последний предлагает нам теорию искусства без искусства.

7. Петровский М. От редактора // *Ars Poetica*: сборник статей / Под ред. М. Петровского. М.: ГАХН, 1927. Вып. 1. С. 5.



С другой стороны, есть нечто примечательное в убеждении ГАХН, согласно которому литература имеет *объект* и является *объективной*<sup>8</sup>. Я полагаю, что эта двусмысленность

проистекает из того факта, что в 1920-е годы еще не проводилось лингвистического различия между референтом и означаемым. В основе существовавшей тогда теории знака лежали два, а не три измерения, как мы привыкли считать с появлением семиотики Пирса. Таким образом, в отсутствие третьего измерения знака объект может быть либо референтом, либо означаемым литературного произведения. Обращаясь к работе Петровского, мы видим, что он отвергает определение литературы через референциальную структуру и отдает предпочтение структуре сигнификативной<sup>9</sup>.

*Итак, поэзия есть предметное выражение, конкретно воплощающее предмет, это выражение в полной мере адекватно, чтобы не сказать тождественно предмету*<sup>10</sup>.

Петровский добавляет, что неполный объект не может быть помыслен, что как таковой объект не может быть неполон, поэтому существовать могут лишь неполные выражения объекта. Именно здесь и проходит, по его убеждению, различие между языком прозаическим и языком поэтическим. С точки зрения Петровского, поэтический язык идентичен своему объекту, поскольку он полно и точно выражает его. Это, среди прочего, означает, что литература может брать повседневный языковой материал и использовать его в акте выражения, преодолевая тем самым неточности обыденного языка. В частности, он пишет:

8. В одной из последних книг о спекулятивной поэтике, написанной в соавторстве с Арменом Аванесяном, мы попытались дать определение *поэтическому объекту*. См.: *Avanessian A., Hennig A. I–I: Spekulative Poetik von Feminismus, Algorithmik, Politik und Kapital*. Leipzig: Merve, 2019. P. 58–59, 72–75, 99–100, 104–105, 114, 119–123.

9. Здесь и далее, рассматривая проблематику объекта и формы литературы, я опираюсь на одно из своих прежних исследований. См.: *Хенниг А. Предмет (исследования) и форма литературы* // *Логос*. № 2.75. 2010. С. 162–175.

10. *Петровский М. Выражение и изображение в поэзии* // *Художественная форма: сборник статей* / Под ред. А. Циреса. Москва: ГАХН, 1927. С. 51.

*Днепр как предмет географии не может быть помыслен нами в полном (словесном) выражении; как бы ни было совершенно его «научное» описание, оно никогда не достигнет адекватности выражения и предмета<sup>11</sup>.*

Зато «гоголевский Днепр» существует только у Гоголя, он имманентен гоголевской «Страшной мести», и мы не можем мыслить его за пределами этого произведения. Отсюда следует и «самодовлеющая природа поэтического предмета и онтологически своеобразная, но живая реальность предмета поэтического вымысла»<sup>12</sup>. Из этого отождествления литературы и ее объекта следует наиболее важная особенность определения, данного Петровским, а именно перестановка объекта литературы и объекта литературоведения. Позиция ГАХН основана на том, что полное и точное описание такого объекта в принципе может быть дано (это и является делом будущих исследований).

*Полная и окончательная характеристика того, что есть поэтическая речь, поэтический образ, поэтическое творение, может быть лишь в результате общей системы эстетики слова<sup>13</sup>.*

С точки зрения Петровского, именно объект обеспечивает возможность этой полной характеристики.

В то же время в Ленинградском ГИИИ Юрий Тынянов отмечает, что само понятие искусства исторически подвижно. Можно сказать (развивая мысль Тынянова), что с момента появления фонтана-писсуара Марселя Дюшана искусство существует как бы на сдвиге собственного понятия. Искусство становится художественным исследованием, все более явно выставляя свою теоретическую практику — к тому времени уже давно подразумеваемую — в техниках трюмплей (*trompe-l'œil*), в «искусстве ради искусства» (*l'art pour l'art*), метапрозаических романах (*metafiction*), кинематографических макгаффинах (*MacGuffin*)

и многом другом. Самосознание искусства включает в себя знание о том, что академический дискурс — один из главных потребителей искусства и, следовательно, он также включен в его практику. Если мы посмотрим на практику поставангардистского искусства, например, на концептуализм Джозефа Кошута, то увидим, что объектом искусства здесь является само понятие искусства. Можно вспомнить и музей Марселя Бротарса, где реконструируется вымышленный мир искусства. Пожалуй, эти примеры показывают, что гипотеза Петровского о тождестве объекта искусства и объекта исследования стала реальностью. Причину тому указал сам Петровский: только искусство способно полностью выразить объект/предмет<sup>14</sup>.

Помимо концептуализации, предложенной Петровским, существуют и другие важные понятия объекта, о которых здесь стоит упомянуть. Прежде всего можно вспомнить утверждение Густава Шпета, согласно которому объект следует понимать как идеальную вещь, а вещь, в свою очередь, как материальный объект<sup>15</sup>. Другое понятие вещи предложил Николай Жинкин, в 1925 году посвятивший этому пространное эссе<sup>16</sup>. Его понятие вещи весьма близко феноменологическому понятию, в котором вещь связывается с нашим телом и нашей телесной ориентацией в пространстве. Согласно Гуссерлю, объект есть идеальный Х, исследуемый через его различные стороны и наш постоянно меняющийся взгляд на него. Когда мы кружим вокруг вещи, чтобы схватить ее, мы никогда не заполучаем ее целиком — лишь множество различных сторон вещи. Для Гуссерля идеальный Х удерживается в памяти и превосхищается ожиданием, это удостоверяет нас в том, что мы исследуем все тот же объект, хотя в действительности мы имеем дело только с разрозненными восприятиями. Петровский же убежден, что гахновцы объединены одним и тем же объектом, хотя и имеют вместе с тем различ-

11. Там же. С. 56.

12. Там же. С. 61; Хенниг А. Цит. соч. С. 168.

13. Петровский М. Выражение и изображение в поэзии. С. 51.

14. См. Хенниг А. Цит. соч. С. 174–175.

15. Шпет Г. Эстетические фрагменты [1922] // Он же. Сочинения. М.: Правда, 1989. С. 394.

16. Жинкин Н. Вещь [1925] // Логос. № 1. 1998. С. 77–78. Первые эссе было опубликовано в 1980-е годы.

ные взгляды на него, пользуются различными методами для его постижения.

Если бы мы задали Жинкину вопрос, на чем же основана его уверенность в том, что объект, который исследуют гахновцы, и в самом деле один и тот же, он ответил бы: она основана на том факте, что гахновцы говорят о нем. Я еще вернусь к этому вопросу, поскольку он связывает между собой протоколы прений, проходивших в ГАХН, и объект, вокруг которого проходили эти прения. Для Жинкина единство объекта задается через посредство языка. Для объяснения того, что объект лежит в основе различных материальных сторон вещи, он использует каламбур: слово «подлежащее» указывает на нечто, лежащее под основой какой-нибудь вещи, «подставку», и одновременно является лингвистическим термином для обозначения грамматического субъекта предложения<sup>17</sup>. Интересно отметить, что это указывает на зависимость объекта от его выражения в языке или речи.

Итак, объект имеет три основные характеристики. Во-первых, он есть идеальная вещь. Во-вторых, он является грамматическим субъектом предложения. Наконец, объект — это понятие, которое может быть полностью выражено только искусством. Теперь мы можем разрешить двусмысленность объекта литературы, с указания на которую я начала эту статью. Что касается ответа на вопрос, следует ли понимать объект литературы как ее референт или же как ее означаемое, то указанные три характеристики объекта, вне сомнения, являются характеристиками означаемого. Внимательно рассмотрев эти характеристики объекта, мы понимаем теперь, что его существование крайне хрупко. Объект есть абстракция материальной практики вещей, и он зависит от этой практики. Объект есть грамматический субъект устной или письменной речи, и он зависит от этой практики. Наконец, полностью объект может быть выражен только в искусстве, и вновь это значит, что он зависит от этой практики.

## Протоколы

Теперь мне хотелось бы изменить перспективу. Следует пересмотреть позицию, в соответствии с которой историю академии исследуют исключительно с точки зрения завершенных проектов<sup>18</sup>. Практика прений в рабочих группах, существовавшая в академии, дала возникнуть специфической динамике научно-художественных исследований, не нашедшей отражения в публикациях либо представленной в печати в искаженном виде. Вместо того, чтобы в очередной раз утверждать идеалистический образ академии, создавшей новаторские понятия и канонобразующие монографии, заложившие основу для целого ряда художественных дисциплин, я хотела бы рассмотреть практику академии.

«Протоколы» служили документальным медиумом практики прений: в них содержатся тезисы лекций, зафиксирован ход обсуждений и список участников, отмечены итоги заседаний. Они свидетельствуют о ежедневной выработке концептуальных различий, определении будущих ориентиров и средств их исследования, они образуют всю структуру знания ГАХН.

ГАХН, начинавшаяся как междисциплинарная сеть художников и исследователей, была создана в 1921 году Василием Кандинским и Анатолием Луначарским — наркомом просвещения. Со временем академия разделилась и столкнулась с дисциплинарными конфликтами. Тем не менее ГАХН оставалась междисциплинарным институтом, предполагавшим совместную практику исследователей разного направления.

## Незавершенная энциклопедия

Большой объем протоколов прений, проходивших в ГАХН, относится ко времени работы над главным незавершенным проектом академии — «Энциклопедией художественных терминов». Эти протоколы отличаются от протоколов, созданных по следам лекций, выступлений и других академических событий.

17. Ср. лат. *subjectum*, др.-греч. τὸ ὑποκείμενον. — Прим. пер.

18. *Cassedy S. Gustav Shpet and Phenomenology in an Orthodox Key // Studies in East European Thought* № 49. 1997. P. 81–108.



Протоколирование заседания ГАХН (предположительно, в Литературной секции, конец 1920-х). Бумага, кар. На первом плане (со спины). А. Габричевский, далее по часовой стрелке: В. Зубов, Е. Ланн (?), Е. Некрасова, П. Сакулин (?), Г. Чулков, Д. Недович (?). Рисунок Александра Габричевского.

Я полагаю, что это связано с объектом, которому посвящены протоколы, а именно с объектом энциклопедии.

Проект энциклопедии возник вместе с академией, чья задача с самого начала состояла в «проверке существующей терминологии и установлении определенных терминов»<sup>19</sup>. По мере реализации проект требовал все больших академических ресурсов.

Помимо энциклопедии, за работу над которой отвечало философское отделение и которая со временем стала казаться исследователям искусства «всего лишь» философским и по преимуществу теоретическим занятием, сотрудники других отделений и секций академии взялись за собственные лексиконы для литературных, театральных, музыкальных, кинематографических и прикладных искусств. Примечательно, что разобшение энциклопедического проекта происходило одновременно с нарастанием дискуссий о базовых понятиях (это отражено в протоколах), оказавших впоследствии заметное влияние

на формирование футуристической теории в нескольких дисциплинах, связанных с исследованием культуры (*satellite-futurism*). В частности, в результате прений историк искусства и член ГАХН Николай Брунов написал замечательное исследование «Основные понятия мировой архитектуры», остающееся неопубликованным по сей день.

Из более ранних исследований, завязанных на энциклопедических проектах, мы знаем, во-первых, что количество энциклопедических статей оказалось меньше количества протоколов прений, во-вторых, что большая часть отредактированных статей<sup>20</sup> представляет собой скорее наброски дискуссий, легших в основу протоколов, чем собственно энциклопедические статьи. Некоторые дискуссии были настолько непримиримыми, что работа над отдельными статьями приостанавливалась, и понятия зависали на этой своеобразной промежуточной стадии их диалектического отрицания.

19. Кандинский В. Тезисы к докладу «План работ секции «Изобразительных искусств» [1921] // *Он же. Избранные труды по теории искусства*. М.: Гилея, 2001. Т. 2. С. 73.

20. См.: *Словарь художественных терминов ГАХН (1923–1929)* / Под ред. И. Чубарова. М.: Логос-альтера, 2005; *Über die Dinge: Texte der russischen Avantgarde* / Hg. von A. Hennig. Hamburg: Philo Fine Arts, 2010. P. 621–626.

Недоработанные термины мигрировали затем в более поздние энциклопедии, например, в «Большую советскую энциклопедию», в реконструкцию «Словаря» Игоря Чубарова<sup>21</sup>, в современные антологии и другие контексты (в частности, в «Основные понятия мировой архитектуры» Брунова). Эта миграция указывает на историческую подвижность, лежащую в основе формирования понятий из процесса прений, проходивших в ГАХН.

### [Протоколы как художественный метод]

Протоколы доступны в виде машинописи и в рукописной форме. Их следует рассматривать наряду с формой литературного очерка, которую продвигал русский формализм, и этюдом — экспериментальным понятием конструктивистов ВХУТЕМАСа.

Сравнение с художественными формами очерка (в смысле литературы факта) и этюда, представленного авангардом, выводит протоколы, — а вместе с ними и художественную репрезентацию запечатленных индивидуальных моментов, — на высшие уровни абстракции, так что они в буквальном смысле составляют художественное ядро философской абстракции. Рисунок одной из встреч в ГАХН может служить иллюстрацией возникновения абстракции из очерковых набросков. Маска участия, которую можно видеть в центре заднего плана, так же абстрактна, как фрагментарные записи прений.

В протоколах диалектика создается фрагментацией и абстракцией: фрагментарная форма одновременно оказывается более абстрактной, нежели форма целого<sup>22</sup>. Потому не стоит рассматривать протоколы как «невошедшие фрагменты» энциклопедии, которая будет завершена когда-то в будущем, или как «точки», отложенные на орбите индивидуального понятия, — скорее, это следы самого художественного «импульса» философствования в ГАХН.

### Фактография объекта

Характеризуя эти материалы как «фактографию объекта», я следую идеям Энди Фишера, проанализировавшего «производство фактографического объекта»<sup>23</sup>, под которым он понимал тот насильственный путь, через который пришлось пройти Сергею Третьякову, ставшему в процессе допроса НКВД в 1937 году — незадолго до расстрела — японским шпионом. Фактографию здесь следует понимать не как документальную форму, непосредственно запечатлевающую то, к чему она относится, а как визуальную или лингвистическую практику, задействованную в создании того, к чему она будет впоследствии отнесена ретроспективно. Рабочие или крестьянские корреспонденты, создававшие завод или колхоз в литературе факта, не документировали текущее состояние дел, но, скорее, активно вовлекались в обустройство заводов и колхозов.

То же верно и в отношении протоколов прений, проходивших в ГАХН. Они не просто документируют процесс абстрагирования — они производят его. Поначалу мы считали, что работаем со стенографическими записями, стенограммами, поскольку протоколы столь обширны и, более того, поскольку у них есть голос. В ходе работы выяснилось, однако, что это не стенограммы. Две настоящие стенограммы заседаний, проходивших в ГАХН, которые я нашла в Российском государственном архиве литературы и искусства, не являются ни фрагментарными, ни способствующими процессу абстрагирования. Напротив, они наполнены лингвистическими и социальными формулами обращений к членам ГАХН, политической элите и присутствующей публике.

Я сомневалась относительно того, как следует перевести слово «протокол». Английский язык предлагает выбор между словами *minutes* и *protocols*.

21. См. предыдущую сноску.

22. Osborne P. *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*. London; New York: Verso, 2013. P. 58.

23. Fisher A. *The Production of a Factographic Object // On Violence: An Anthology of Commissioned Essays, Fiction, Art Works / Ed. by R. Jagoe & S. Kivland*. London: Ma Bibliothèque, 2018. P. 139–150.

Слово *minutes* подчеркивает сильную связь записей со временем. С одной стороны, протоколы отсылают к конкретному моменту прений, с другой — они связаны с открытым горизонтом будущей энциклопедии. К этой связи с горизонтом будущего следует подходить осторожно, поскольку фрагментарный характер протоколов подталкивает к реконструкции и вызывает стремление подготовить критическое издание энциклопедии.

Игорь Чубаров уже пытался сделать это в 2005 году. Он взял материалы прений, как если бы они были статьями энциклопедии, и заключил их под одну обложку. Это привело к непониманию энциклопедии и восприятию ее в качестве «современных руин». Энциклопедию невозможно восстановить как единое целое, однако ее следует понимать как некий идеальный объект, — о котором я упоминала в начале, — направлявший теоретические прения в ГАХН на протяжении по меньшей мере шести лет с 1923 по 1929 годы.

Слово *protocols*, в свою очередь, подчеркивает процессуальный характер записей. Протокол — это схема действия. Я всерьез приняла этот призыв к действию и реконструировала отрывок прений<sup>24</sup> о понятии «театра», проходивших в театральной секции на протяжении более чем полугодия в 1926 году<sup>25</sup>. Эти дискуссии свидетельствуют о процессе коллективного мышления, который развивается в самих протоколах. Последнее становится заметным не только из обращения к более ранним протоколам, но и ввиду одной из ключевых характеристик прений — всякий раз они носят подчеркнуто критический характер. Я прочитываю эту негативность через горизонт идеального понятия, которое должно быть создано и в отношении которого оказываются неточны все существовавшие до сих пор выражения. «Это еще не понятие!» — таким могло быть знамя практически каждого

утверждения, выдвинутого в ходе прений. Можно сказать словами Петровского: понятие выражено не полностью, а лишь фрагментарно.

Теперь, чтобы яснее понять, как фрагменты энциклопедического проекта, дискуссии вокруг понятий и протоколы прений формируют фактографический объект, мы должны вспомнить о трех свойствах объекта. Сам энциклопедический проект стремился к тому, чтобы стать объектом, как его понимал Шпет, — идеальной вещью. Сомнение относительно того, может ли идеальная вещь быть воплощена, напоминает нам о ее действительном существовании в качестве объекта, как его понимал Жинкин: обсуждаемые понятия являются высказываниями и образуют центр коллективной практики устной речи. Наконец, данное Петровским определение объекта как такого нечто, которое может быть выражено полностью только искусством, указывает нам на то, где следует искать эстетические признаки энциклопедического проекта. Как было сказано ранее, мы сталкиваемся с диалектическим напряжением между абстракцией и фрагментом. В то время как целью энциклопедического проекта была абстракция, эстетический результат был обречен оказаться фрагментом. Если мы вновь обратимся к определению объекта, данному Жинкиным, — согласно которому объект, в конечном счете, есть объект речи, — мы поймем, что в энциклопедическом проекте не использовались никаких форм абстракции, кроме лингвистических. Итак, можно сказать, что художественные исследования ГАХН разделяют авангардистское стремление к абстракции, но не обращаются к вещи, предпочитая движение от объекта к фактографии.

24. См.: Armen Avanesian & Enemies #54: Re-enacting Post-revolutionary Theory. [URL]: <https://youtu.be/ZwRwt4lsVC4>. (Режиссер и оператор — Лукас Ишар.)

25. Протоколы хранятся в Российском государственном архиве литературы и искусства: РГАЛИ, Ф. 941, Оп. 4, Ед. хр. 26. В постановке прений мы использовали документ «Номенклатура к термину сцена». См.: РГАЛИ, Ф. 941, Оп. 4, Ед. хр. 52.

## Объект а

Реконструируя прения, я обнаружила в протоколах особую форму субъекта. Мы имеем группу субъектов, диалектически отрицающих высказывания других. Существует также один привилегированный субъект, а именно составитель протокола. Его статус как субъекта хрупок, и мы не можем с уверенностью назвать его автором. Тем не менее он особым образом соотносится с концептуальной работой участников. Возьмем для примера отрывок из прений о понятии театра.

*И. А. НОВИКОВ не соглашается с положением В. Г. Сахновского, что режиссер, декоратор, костюмер называются им техническим аппаратом. Технического аппарата в искусстве не бывает.*

*В. Г. САХНОВСКИЙ говорит, что после размышлений он пришел к заключению, что режиссер есть аппарат. Мы смотрим в театре только актера, без него нет создания искусства, но для того, чтобы получить такое зрелище, необходим режиссер, и в этом смысле он аппарат, делающий возможным создание зрелища.*

*П. М. ЯКОБСОН указывает, что В[асилий] Г[ригорьевич] хотел именно показать, что видимой реальностью является актер<sup>26</sup>.*

В протоколе для передачи высказываний Новикова и Сахновского использовано третье лицо. Это не кажется нам чем-то особенным — работая над фрагментом, мы склонялись к тому, чтобы заменить третье лицо первым, — пока не обнаруживаем, что и сам автор протокола, Павел Максимович Якобсон, пишет о себе в третьем лице<sup>27</sup>. Мое предположение состоит в том, что автор протокола занимает особую эпистемологическую позицию. Он удерживает место идеального X — объекта, вокруг которого объединены исследователи

ГАХН. Однако поэтика объекта заключена не в идеальном характере объекта X. Потенциальная поэтика протокола как фактографического материала заключена в двойственном отношении автора протокола к объекту исследований, с одной стороны, и к участникам, обсуждающим этот объект, — с другой. В терминах Жака Лакана такое отношение называется отношением к *объекту а*, то есть к такому объекту, который отделен от отношений желания между субъектом и другим. Такое отношение характерно и для публики, сталкивающейся с произведениями искусства, в которых объекты, с одной стороны, связаны с вещами, а с другой — являются отделенными образами художников или авторов. Возьмем, к примеру, Днепр Гоголя. Как заметил Петровский, гоголевский Днепр — это не только полностью выраженный объект, но и объект, принадлежащий Гоголю.

Весьма уместным в случае такой объективации другого оказывается высказывание Павла Якобсона, который соглашается со взглядом Сахновского, утверждающего, что режиссера следует понимать как аппарат, поскольку на сцене мы видим одного только актера. В протоколах, в свою очередь, мы слышим участников, в то время как их авторы выступают в качестве аппарата.

В заключение мне хотелось бы сравнить эту позицию авторов протоколов с кредо Сергея Третьякова, согласно которому фактография должна помещать вещи в центр литературной работы и выстраивать людей вдоль конвейерной ленты фабричного производства. Сходство с практикой проанализированных нами протоколов поражает: производство концептуальных объектов для энциклопедии выстраивало авторов в ряд и превращало одного из них в подобие *объекта а* (аппарата).

26. РГАЛИ, Ф. 941, Оп. 4, Ед. хр. 26, Л. 4. Протокол № 2 (от 11 октября 1926 года).

27. Протокол подписан Якобсоном, занимавшим должность научного секретаря, но сама запись могла быть выполнена секретаршей Н. М. Берман.