

«АВТОБИОГРАФИЯ» К.Ф. ЮОНА В КОНТЕКСТЕ ТЕОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЫ ГАХН

В 1926 г. в издательстве ГАХН по случаю юбилея известного художника Константина Федоровича Юона (1875–1958) вышла его «Автобиография»¹. Эта тонкая книжка, объемом всего лишь в 55 страниц, состоит из предисловия А.А. Сидорова, самой автобиографии художника, нескольких его картин и одной страницы с биографическими данными автора. Юон еще с 1921 г. был действительным членом РАХН (впоследствии ГАХН). Поскольку его автобиография представляет собой некий образец теории личности, сформулированной в дискуссиях и исследованиях Академии, не лишним будет описать вкратце фон и контекст, в рамках которых она родилась.

Деятельность Государственной Академии Художественных Наук под руководством Густава Густавовича Шпета принципиально основывалась на сотрудничестве разных секций, под управлением Философского отделения. Такая тесная связь провозглашается в основных задачах Академии, соответствует ее структуре и многократно подчеркивается в работах самих гахновцев. Когда в 1922 г. Г.Г. Шпет стал президентом Философского Отделения ГАХН, он четко указал на главную цель Отделения:

<...> в задачи философского отделения входит принципиальное обоснование самой науки об эстетике, вопросы методологического искусствоведения и истории искусства. Значение философского отделения — в совместной работе теоретиков искусств с художниками².

Философское Отделение, в особенности, должно исследовать «принципиальные и методологические вопросы художественных наук вообще и, в частности, эстетики, как основной науки по отношению к эмпирическим художественным наукам»³. Секции Литературная, Театральная, Музыкальная и т. д. занимаются «вертикально» различными видами искусства в их специфичности. Философское Отделение имеет целью определить теоретические основы главных

понятий, которыми оперируют литературоведение и поэтика, и применять их в отдельных эмпирических исследованиях.

Руководящая роль Г.Г. Шпета как главного философа и вдохновителя теоретической работы Академии давно признана; существенным в его философии являются разыскания в области внутренней формы слова⁴ как основы для уяснения смысла.

В тридцатые годы центральной для Шпета (и, следовательно, гахновцев) стала проблема «личности». Феноменология Э. Гуссерля оставляла открытым вопрос о субъекте, понимаемом лишь как предпосылка акта сознания или как «некое формальное единство, соединяющее поток переживаний»⁵. Шпет и гахновцы искали решение проблемы субъекта в различных тогдашних учениях о «философии жизни» (В. Дильтея, Г. Зиммеля и других), стремясь определить место субъекта в историко-социальном контексте. Не будем подробно рассматривать философские дискуссии по данному вопросу, но ограничимся указанием на главные понятия, с помощью которых в ГАХН пытались решить вопрос об определении личности и особенно о способе ее описания.

Работы, опубликованные под эгидой Академии, всегда являлись результатом интенсивной деятельности различных комиссий и свидетельствуют об особенном внимании, уделявшемся указанной теме. Если высказывания Шпета в «Эстетических фрагментах» (1922–1923 г.) и «Внутренней форме слова» (1927 г.) об «экспрессии» и экспрессивности устанавливают теоретическую основу, то гахновские работы Г.О. Винокура о биографии (тезисы «Биография как научная проблема» 1924 г. и «Биография и культура» 1926 г.)⁶ и сборник «Искусство портрета» 1927 г. представляют собой их применение в литературе и в искусстве. Можно сразу отметить, что и «Автобиография» Юона хорошо вписывается в этот контекст.

В своем определении акта коммуникации, то есть в определении структуры слова, Шпет указывает и на те признаки, которые выражают личность при общении: это такие черты языка, как интонация, произношение и т. п., прямо не касающиеся референции, смысла слова, но неизбежно сопровождающие его. В трактовке понятия «экспрессии» Шпет колеблется между метафорой («в восприятии слова как целого — экспрессия есть его окраска, паренье над ним»), научным определением (сфера субъективности проявляется в экспрессии, в тех паралингвистических чертах, где личность выступает как «аналогон» слова и имеет свои определенные формы выражения) и снова метафорой:

Объективная структура слова, как атмосферою земля, окутывается субъективно-персональным, биографическим, авторским дыханием⁷.

Более развернутую аргументацию получает вопрос о месте и определении субъекта в книге Шпета «Внутренняя форма слова» 1927 г. Данная работа представляет собой резюме исследований автора, проведенных во время работы в ГАХН, результат многочисленных дискуссий с другими гахновцами не только Философского Отделения, но и различных секций и подкомиссий. В этой работе Шпет уточняет свое учение о внутренней форме и иллюстрирует более подробно, на основе философской критики, учение В. Гумбольдта о языке. Здесь субъект трактуется как культурно-социальное явление, как «вещь» социальная среди других вещей:

Все акции и реакции субъекта рассматриваются как культурно-социальные акты его переживаний, впечатлевающих на продуктах его труда и творчества, объективирующихся в них. <...> Психофизический аппарат превращается в социально-культурный знак⁸.

Выражение личности через особенный способ передачи значения, через экспрессивные признаки имеет отношение к коммуникации. Шпет переходит от субъективности произведения к «объективации его творца», от экспрессии субъективности через жесты, мимику, интонацию, манеру, стиль, к способам выражения самого субъекта как части целого. Отказываясь от всяких эмпирико-психологических объяснений личности, он указывает на «сферу автора, как социального феномена», то есть на его жизнь и биографию. Субъект не существует вне социума, но только в отношении к другим субъектам:

Правильнее и осторожнее здесь было бы говорить о социально-культурной *относительности самого субъекта*, как специфического объекта, отнюдь не определенной по экспрессии его слова, а устанавливаемой объективно на основании объективных данных биографии лица, материальной бытовой и культурной истории коллектива⁹.

Шпет здесь ссылается на книгу Винокура «Биография и культура» как на «интересную попытку вскрыть проблематику биографии»¹⁰. Связь между данными работами очевидна, и сам Винокур

многokrатно ссылается на более ранние работы Шпета. «Биография и культура» представляет собой в основном развертывание шпетовского учения о субъекте¹¹. Основой является понятие внутренней формы: личная жизнь — это то внутреннее, которое проявляет себя в каждом поступке как внешнем знаке и таким образом выражает свой смысл. «Особа» становится «социо-культурным знаком», писал Шпет. Винокур повторяет даже некоторые шпетовские выражения об экспрессии, как, например, «окраска» или «авторское дыхание». Так, у Шпета определяется субъект как «представитель, иллюстрация, знак общего смыслового содержания, слово (как архетип всякого культурного явления) со своим смыслом»¹². Винокур разъясняет эту мысль, утверждая, что личная жизнь должна пониматься «структурно».

Таким образом, необходимо взглянуть на работу Винокура как произведение, родившееся в гахновском контексте вообще и в связи с учением Шпета в особенности. Винокур, вслед за Дильтеем, рассматривает «живую связь» между субъектом и социумом; форма проявления субъекта — его деятельность как участие «лица в той социальной жизни, которая его окружает»¹³. Понятиями, которые, по Шпету, характеризуют экспрессию, являются: «жест» или «поступок» лица, «манера», стиль его действия. Те же самые понятия мы находим в сборнике под редакцией А.Г. Габричевского «Искусство портрета»¹⁴, представляющем исследование комиссии по изучению философии искусств. А.Г. Габричевский, Н.И. Жинкин, А.Г. Цирес и другие авторы сборника рассматривают особый тип художественного произведения — портрет. Портрет отождествляется с личностью и биографией, а автопортрет — с автобиографией.

Личность понимается из соотношения конкретных структур и форм <...> и отношение между которыми есть совершенно особое специфическое отношение фундирования. <Она> является прежде всего как составная форма, так что в каждом конкретном отрезке личности эта форма дана, и через нее мы узнаем личность¹⁵.

Рассмотрим теперь, как «сделана» автобиография художника Юона 1926 г. Текст состоит из шести частей. В первой части автор теоретически определяет «жанр» и значимость своих высказываний; во второй части описывает историко-художественный контекст, в рамках которого сформировалось его творчество; в третьей указывает на самые важные «элементы» своего творчества; четвертая часть — иллюстрации, несколько образцовых картин, которые при том не

упоминаются в самом тексте; пятая часть — краткие биографические данные, на одной странице. А вводит в текст автобиографии — на правах шестой его части — предисловие Сидорова.

Алексей Алексеевич Сидоров (1891–1978) — искусствовед, активный деятель ГАХН, ученый секретарь и член ученого совета Академии; в 1926 г. по его инициативе был создан кабинет по изучению рисунков в Секции пространственных искусств. Среди многочисленных его работ можно упомянуть статьи о гравюре, графике, портрете, танце, о русских художниках. Он был также редактором журнала «Гравюра и книга».

Представляя «Автобиографию» Юона, Сидоров пишет:

Автобиография крупного художника будет всегда представлять исключительный интерес. *Ее значение идентично роли автопортрета* (курсив мой — М.В.); как на последнем художник всегда, бессознательно или нет, строит свой идеальный образ, себя рисует, каким бы ему хотелось быть (С. 7).

С одной стороны, Сидоров утверждает, что заслуга автобиографии художника в том, что она помогает зрителю понять творчество автора, но, с другой стороны, «автобиография» художника не может претендовать на «объективную оценку». Это, по Сидорову, не уменьшает ценность автобиографии, которая всегда остается «документом художественной воли» автора. Целью самого введения является «истолкование» материала, представляемого автором автобиографии, то есть включение этого материала «в историю по отношению к теме и личности». Юон, пишет Сидоров, означает целую эпоху и трудно дать ему какой-либо ярлык. Сидоров выступает именно в качестве «истолкователя» слов автора о себе, опровергая или утверждая его суждения о связях с другими художниками.

Юон начинает свою автобиографию с теоретической апологии жанра: важны не факты внешней жизни личности, пишет он, но «мотивы использования этих фактов в определенном направлении, сознание тех внутренних побуждений, которые направляют художественную мысль; а также и сплетение различного характера идей, подпиравших друг друга при работе над избранным предметом» (С. 14).

Понятно, следовательно, почему факты личной жизни художника даны только в конце книги, почти вне текста самой автобиографии: главное в том, как он сам относится к окружающей действительности, как «поступки» связывают его с социальной средой, каким образом он становится социальным субъектом в отношении к другим.

Автор автобиографии как будто утверждает «относительность» своей личности: его позиция не может существовать сама по себе, чтобы получить смысл, она должна быть слита с «мировым коллективом художников»; художник участвует в «мировом искусстве в целом», где и сами художники и искусство «воплощают в себе всю сумму добытого интуитивными путями оформленного художественного опыта до последнего дня» (С. 15).

В первой части автобиографии Юон оправдывает свой выбор — почему он решил писать автобиографию: автор редко пишет о себе в первом лице, как «я», он всегда представляет себя как «часть одного целого», он выражает себя и обретает свой смысл только внутри социума. Но, с другой стороны, только он — «носитель», знак своей личной биографии:

Цепи обстоятельств личной жизни, часто связанных с тысячами случайностей, отпечатываются на индивидууме, как на фотографической пластинке; нужна длительная, большая и упорная работа над своим сознанием для того, чтобы побороть влияние случайного и выйти на путь принципиальных убеждений и желаний (С. 16).

Юон повествует о себе не эмпирически, не о том, что характеризует его как такового, а наоборот, о себе как результате взаимодействия с эпохой, с современным художественным движением:

<...> в таком кольце конкретных обстоятельств прошла и моя работа. <...> Эта красочная рамка действительной жизни со всеми сторонами которой, всеми нитями и фибрами был связан и я сам, побеждала вновь и вновь, дальше и дальше силой своей реальной подлинности и живого трепета (С. 17).

Некоторые его высказывания являются почти цитатами из Винокура: когда Юон говорит о том, что собирается опираться лишь на «факты» своей жизни (то есть на свои «поступки»), он утверждает: «<...> попытаюсь рассказать о тех внутренних и внешних мотивах, которые меня заставляли делать *то, что я делал и так именно, как я делал* (курсив мой — М.В.)» (С. 17). Его слова перекликаются со словами Винокура: важно «не что сказано, а кем и как»¹⁶.

К этим размышлениям примыкает вторая часть: подробное описание «общих условий художественной жизни, с которыми совпало время моего воспитания и развития» (С. 17). Юон перечисляет все

артистические течения, характеризующие его эпоху, но опять с ограничительной оговоркой:

<...> но каковы бы общие условия ни были, каковы бы ни было скопление случайных фактов и обстоятельств жизни, — их закономерное воздействие неизменно, и то мое искусство, к которому они в результате привели, единственная вещественная действительность, с которой надо считаться (С. 18).

Акцент ставится на творчество как объективное проявление «я». Вместе с тем художник пишет о своих переживаниях, каким образом он «прожил» свой художественный контекст, что и какие художники были «значимы» для него. Характер изложения Юона оказывается почти иллюстрацией слов Винокура:

Переживания и есть та новая форма, в которую отливается анализируемое нами отношение между историей и личностью: становясь предметом переживания, исторический факт получает биографический смысл. Переживание есть внутренняя форма биографической структуры и в этом качестве — носитель специфически биографического значения и содержания (С. 45).

Заметна в автобиографии Юона тесная связь с работами ГАХН, установка на создание некоего образца «автобиографии» как таковой. Понятия, которые он употребляет, лексика, сама аргументация отражают высказывания его коллег-гахновцев. Например:

<...> прорывалось тяготение к выражению напивавших изнутри общих идей в соответствующих художественных формах (С. 22).

Или:

<...> весь мой образ мыслей, вся система и структура моего художественного миропонимания теснейшим образом связаны с теми методами, с теми «возможностями» и с той культурой, которые были открыты и как бы «пущены в ход» импрессионистским движением (С. 24).

Или:

<...> но важно сознание существующей неразрывной связи между оцущением живописцем свойств своих материалов и

орудий в отношении к тем объектам и предметам своего искусства, которые свободно им избираются из общего калейдоскопа впечатлений и переживаний (С. 46).

После описание художественного движения своего времени автор переходит к тем художникам, которые оказали влияние на его искусство.

Автор пытается, с одной стороны, доказать применимость гахновского понятия «личности и его биографии», а с другой стороны, показывает всю невозможность выразить себя «свободно». Он сам ограничивает и ставит под сомнение свою оценку, почти отвечая на слова Сидорова (во введении) о его объективности, доходя даже до отрицания собственного таланта:

Поскольку возможно правдивое суждение о самом себе и поскольку возможно приведение в систему и сознательное, критическое освещение собственного пройденного пути, я могу сказать, что достигнутые результаты являются в меньшей степени следствием дарования, чем следствием систематического своего соприкосновения с художественной культурой старого и нового времени (С. 33).

Только в самом конце автобиографии автор переходит к определению сущности своей работы, к описанию условий своей деятельности, к перечислению «любимейших и главнейших элементов его живописи». В данном контексте автор позволяет себе также замечания о своей жизненной ситуации, о том, что не всегда хватает времени для творческой работы:

<...> три четверти всего своего времени пришлось отдать педагогике и общественным делам; большая часть времени отдана служению театру, и лишь самую малую часть жизни поглотила личная живопись, т. е. как раз самая дорогая, самая важная и наиболее осязательная по результатам область (С. 52–53).

Юон продолжает рассказ, подробно описывая различные области своей деятельности и указывая на разнообразные достижения. В то же время, дойдя до финала краткой автобиографии, мы обнаруживаем, что автор, который себя определяет как художника, на самом деле посвящает творчеству лишь небольшую часть своего времени.

Автор изображает себя и как конкретного субъекта определенной культурно-социальной действительности, и себя в «живой связи» с историей. Разные элементы современного искусства, пишет Юон, позволяли ему «вдвойне переживать современные мне факты и впечатления: во-первых, как живописцу, как очевидцу живой жизни и живого света, во-вторых воочию видя продолжающуюся в современной жизни и обстановке историческую инерцию» (С. 41).

Финал автобиографического сочинения содержит пожелания на будущее и подводит итоги всего сказанного в соответствии с гахновской терминологией и гахновской системой понятий:

Мои личные пути направлены сейчас на то, чтобы отыскать художественную формулу такого рода, которая давала бы возможность прямым путем вплотную подойти к решению тех специфически-художественных задач, о которых говорил выше, т.е. чтобы не косвенными и иносказательными путями выразить свои идеи, а найти язык и знаки способные дать их непосредственное выражение.

Но живопись есть «песнь без слов», — и остается лишь терпеливо ждать «фактов» во времени (С. 54).

Результаты плодотворной и живой деятельности Академии не были полностью опубликованы, но все работы, которые вышли в свет, тесно связаны между собой. Здесь самые главные черты «автобиографии» художника Юона как образцового текста данного жанра были показаны с точки зрения теорий, разрабатывавшихся в ГАХН. Внимание было направлено на структуру текста как выражение личности в ее экспрессивных проявлениях. Автобиография художника оказалась, на наш взгляд, своеобразным дидактическим жанровым экспериментом.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Юон К.Ф. Автобиография / Предисл. А.А. Сидорова. М.: ГАХН, 1926. Далее ссылки на это издание даются в скобках в тексте статьи.

² РГАЛИ. Ф. 941. ГАХН. Оп. 2. Ед. хр. 1. Л. 7.

³ Искусство. 1922. № 1. С. 419.

⁴ См.: Вендитти М. Внутренняя форма слова у Г. Шпета и у А. Марти // Густав Шпет и его философское наследие: У истоков семиотики и структурализма. М.: РОССОУН, 2010. С. 266–273; Venditti M. Philosophische Grundlagen der Literaturtheorie an der GACHN // Kunst als Sprache — Sprachen der Kunst: Russische Ästhetik und

Kunsttheorie der 1920er Jahre in der europäischen Diskussion / Hrsg. N. Plotnikov. Hamburg: Felix Meiner, 2014. С. 349–370; Пильщиков И.А. «Внутренняя форма слова» в теориях поэтического языка // Критика и семиотика. 2014. № 2. С. 54–76.

⁵ Гидини М.К. «Формы жизни» – поступок, портрет, жест – в теоретических размышлениях ученых ГАХН // Логос. 2010. № 2 (75). С. 54.

⁶ Винокур Г.О. Биография и культура. Русское сценическое произношение. М.: Русские словари, 1997.

⁷ Шпет Г.Г. Эстетические фрагменты // Шпет Г.Г. Сочинения. М.: Правда, 1989. С. 464.

⁸ Шпет Г.Г. Внутренняя форма слова. М.: ГАХН, 1927. С.186, 189.

⁹ Там же. С.199.

¹⁰ Там же.

¹¹ См.: Гидини М.К. Проблема личности между феноменологией и историей: влияние Густава Шпета на работы Григория Винокура двадцатых годов // Г.Г. Шпет / Comprehensio: Третьи Шпетовские чтения. Томск: Водолей, 1999. С. 163–173.

¹² Шпет Г.Г. Внутренняя форма слова. С. 200.

¹³ Винокур Г.О. Биография и культура. С. 50–51.

¹⁴ Искусство портрета: Сборник статей / Под. ред. А.Г. Габричевского. М.: ГАХН, 1927.

¹⁵ Там же. С. 21–22.

¹⁶ Винокур Г.О. Биография и культура. С. 83.