

ISSN 0869-6365

*литературное*  
**НОВОЕ**  
*обозрение*



№ **134** 4'2015

*литературное*  
**НОВОЕ**  
*обозрение*

№ 134 (2015)

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ, КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ

*Редакция*

*Ирина Прохорова (главный редактор)*  
*Дмитрий Харитонов (история)*  
*Николай Поселягин (теория)*  
*Александр Скидан (практика)*  
*Абрам Рейтблат (библиография)*  
*Владислав Третьяков (библиография)*  
*Кирилл Корчагин (хроника научной жизни)*

*Редколлегия*

*Константин Азадовский (Петербург)*  
*Хенрик Баран (Олбани, Нью-Йорк)*  
*Николай Богомолов (Москва)*  
*Татьяна Венедиктова (Москва)*  
*Томаш Гланц (Прага)*  
*Ханс Ульрих Гумбрехт (Стенфорд)*  
*Александр Жолковский (Лос-Анджелес)*  
*Андрей Зорин (Оксфорд / Москва)*  
*Александр Лавров (Петербург)*  
*Джон Малмстад (Кембридж, Массачусетс)*  
*Александр Основат (Москва / Лос-Анджелес)*  
*Пекка Песонен (Хельсинки)*  
*Олег Проскурин (Москва)*  
*Роман Тименчик (Иерусалим)*  
*Александр Эткин (Кембридж / Петербург)*  
*Михаил Ямпольский (Нью-Йорк)*



МОСКВА

# СОДЕРЖАНИЕ

№ 134 (2015)

## ИЗЯЩНАЯ СЛОВЕСНОСТЬ

Е. Р. Пономарев	7	Неопубликованный рассказ И.А. Бунина
И. А. Бунин	10	<Смерть в Ялте>

## НОВАЯ СОЦИАЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ

Игорь Померанцев	12	Назовите слово
Полина Барскова	15	Мутабор: любовные игры птиц

## ИСТОРИК ДИСКУРСА: ДЖОН ПОКОК И КЕМБРИДЖСКАЯ ШКОЛА ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ ИСТОРИИ

*Составители блока Тимур Атнашев и Михаил Велижев*

Николай Поселягин	19	От редактора
-------------------	----	--------------

### И. К Е М Б Р И Д Ж С К А Я Ш К О Л А

Тимур Атнашев, Михаил Велижев	21	«Context is king»: Джон Покок — историк политических языков (от составителей)
Джон Гревилл Агард Покок	45	The state of the art: (Введение к книге «Добродетель, торговля и история») (пер. с англ. Анны Бондаренко и Ульяны Климовой под ред. Елены Островской)
Джон Гревилл Агард Покок	75	Квентин Скиннер: история политики и политика истории (пер. с англ. Алсу Акмальдиновой под ред. Елены Островской)

II. ДИСКУССИЯ ВОКРУГ  
КЕМБРИДЖСКОЙ ШКОЛЫ

- 93 Интервью с Александром Бикбовым,  
Александром Дмитриевым  
и Денисом Сдвижковым
- 109 Интервью с Алексеем Миллером  
(расшифровка аудиозаписи Елены  
Мусиной)
- 119 Интервью с Олегом Хархординым  
(расшифровка аудиозаписи Елены  
Мусиной)

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ДИСКУССИИ  
1920-х ГОДОВ: ИЗ ИСТОРИИ ГАХН

*Составитель блока Н. С. Плотников*

- Н. С. Плотников 133 От составителя
- Н. С. Плотников,  
Н. П. Подземская 136 Искусство-знание: Художественная  
теория в ГАХН как ответ на кризис  
культуры
- Микела Вендитти 150 Философские основания  
литературоведения в ГАХН
- Виолетта Гудкова 170 Кому мешали ученые, или  
Как разгоняли Теасекцию ГАХН

ЛИТЕРАТУРА  
И НАУЧНЫЕ НАРРАТИВЫ

- Риккардо Николози 202 Эксперименты с экспериментами:  
Эмиль Золя и русский натурализм  
(«Приваловские миллионы»  
Д.Н. Мамина-Сибиряка)
- Михаэль Гампер 221 Эксперимент и литература:  
историко-научная перспектива

Микела Вендитти

## ФИЛОСОФСКИЕ ОСНОВАНИЯ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ В ГАХН

### СОВМЕСТНАЯ РАБОТА ФИЛОСОФСКОГО ОТДЕЛЕНИЯ И ЛИТЕРАТУРНОЙ СЕКЦИИ

Установка на тесное взаимодействие Философского отделения (далее ФО) и Литературной секции (далее ЛС) ГАХН была принципиальной для Академии, что отражалось в ее структуре и многократно подчеркивалось в работах гахновцев.

Руководящая роль Г.Г. Шпета как главного философа и вдохновителя теоретической работы Академии давно признана; в на редкость благоприятных условиях ГАХН Шпет сотрудничает с группой учеников, таких, как Н. Жинкин, А. Цирес, Н. Волков, А. Зак, А. Ахманов и другие. В рамках теоретической работы Академии Шпет не только распространил гуссерлианскую феноменологию, но и поставил в центр исследований понятие «внутренней формы слова». В этом отношении работа ГАХН противостояла деятельности ленинградской формальной школы ОПОЯЗа<sup>1</sup>. В проектах Академии участвовали члены Московского лингвистического кружка, и центральным объектом их совместной теоретической работы стала именно внутренняя форма как основа присвоения смысла, присущая всякой знаковой системе.

Когда в 1922 году Г. Шпет стал председателем ФО ГАХН, он четко определил его главные задачи в исследовании «принципиальных и методологических вопросов художественных наук вообще и, в частности, эстетики, как основной науки по отношению к эмпирическим художественным наукам»<sup>2</sup>. Теоретические изыскания Шпета были направлены по преимуществу на разработку эстетики как строгой науки, основанной на осмыслении им гуссерлианской феноменологии. Его программная статья «Проблемы современной эстетики», опубликованная в первом номере печатного органа Академии, журнале «Искусство»<sup>3</sup>, считается четвертой частью «Эстетических фрагментов»<sup>4</sup>. В ней Шпет определяет «отрешенное бытие» эстетического предмета, а также отрешенную действительность искусства как центральные понятия новой теории художественного произведения.

Философская концепция Шпета ставит во главу угла слово, которое, в качестве обозначающего знака, является прообразом всякого культурного явления; естественно, при таком семиотическом подходе литература (а точнее,

1 См. подробную и интересную статью об отношениях между гахновскими литературоведами и формалистами: *Поллово В.* Полемика вокруг сборников «Художественная форма» и «Ars Poetica»: Б.И. Ярхо и ОПОЯЗ // *Studia Slavica X: Сб. научных трудов молодых филологов.* Таллинн, 2011. С. 153–170.

2 *Кондратьев А.И.* Российская Академия Художественных Наук // *Искусство*—1. 1923. № 1. С. 419.

3 *Шпет Г.* Проблемы современной эстетики // *Искусство*—1. 1923. № 1. С. 43–78.

4 *Шпет Г.Г.* Эстетические фрагменты. Вып. I—III. М., 1922–1923.

поэзия), как искусство слова, занимает главное место в его философской системе. В рамках ГАХН этот подход отражается в неизбежной связи между ФО и ЛС, так как философия лежит в основе учения о литературе, определяет всю ее понятийную и терминологическую систему.

В докладе 1922 года «О плане работ философского отделения» Шпет подчеркивает важность сотрудничества: «...значение философского отделения — в совместной работе теоретиков искусств с художниками»<sup>5</sup>. В общем, исследовательская деятельность гахновцев не имела чисто спекулятивного характера, напротив, она служила основой для практики в разных областях творчества, в философии, в искусстве и в литературе:

...именно наше время и у нас создало Академию Художественных Наук, прямая цель которой не просто объединить под одним ученым кровом и за одним столом литературоведов, музыковедов, театроведов и, скажем условно, пластоведов, а, объединив их, побудить работать в направлении общего синтетического, или, может быть, лучше было бы сказать, синехологического искусствознания<sup>6</sup>.

Структура Академии учитывала эту основополагающую функцию ФО<sup>7</sup>. Академическая деятельность была разделена на «горизонтальное» и «вертикальное» направления: Физико-психологическое, Социологическое и Философское отделения руководили работой разных секций, то есть исследовали «искусство со стороны его элементов», его социальную природу, а также занимались теоретическими обобщениями. Исследования Академии велись в двух направлениях: работа «для вечности» и пристальное внимание к «злобе дня». Секции Литературная, Театральная, Музыкальная и т.д. занимались «вертикально» различными видами искусства в их специфичности. ФО имело целью определить теоретические основы главных понятий, которыми оперируют литературоведение и поэтика, а ЛС применяла их в отдельных эмпирических исследованиях. Таким ключевым понятиям, как «внутренняя форма», «образ», «метафора», «символ», «экспрессия», «литературоведение», ФО и ЛС посвящали совместные пленарные заседания с докладами, вызывавшими оживленные споры.

## НОВАЯ НАУКА ОБ ИСКУССТВЕ

Первые доклады участников ФО посвящены принципиальному вопросу определения задач эстетики и искусствоведения, обозначению их предмета и границы между ними. Исходной точкой является немецкая философская традиция, как эстетики, так и общего искусствоведения (*allgemeine Kunstwissenschaft*); она служит для ФО методическим образцом для создания новой философии искусства.

Искусствознание — это «знание о фактах», эмпирическое, тогда как сущность и смысл искусства относятся к философским вопросам. Новая философия искусства является синтезом «формализма и историзма» и должна,

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

6 Шпет Г.Г. Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры / Отв. ред.-сост. Т.И. Щедрина. М., 2007.

7 См.: Гидиш М.К. Текущие задачи и вечные проблемы: Густав Шпет и его школа в Государственной академии художественных наук / Авториз. пер. с итал. Н. Никитиной // НЛО. 2008. № 3 (91). С. 23—34.

учитывая путь искусствоведения, «понять структуру художественного в общем контексте философии культуры»<sup>8</sup>.

В ФО теоретическая рефлексия о структуре произведения искусства идет через обработку и критическое обсуждение ключевых течений немецкого искусствоведения и философии искусства. Дессуар и Вёльфлин, Ригль и Фолькельт, Фидлер и Воррингер, Зольгер и Эрдман — их учения предоставляют методологическое направление и главные теоретические понятия для нового изучения художественного явления. Во-первых, в немецком морфологическом учении гахновцы видели главное преимущество формального анализа:

...морфология есть наиболее имманентная памятнику искусства научная дисциплина... Именно здесь вырастают и выковываются методы стилистического анализа, в этой области пишутся наиболее блестящие работы — культурные симптомы нашей эпохи<sup>9</sup>.

Процитированные слова взяты из книги Д. Недовича<sup>10</sup> «Задачи искусствоведения» (М., 1927), где очень подробно излагается учение *allgemeine Kunstwissenschaft* в связи с эстетикой Утитца и Дессуара. Первая часть имеет общий теоретический характер и разъясняет понятие «дифференциальное искусствоведение» (*differentielle Kunstwissenschaft*); вторая, «специальная», посвящена пластическим искусствам, описывает их «организм», фактуру и ритм.

В центре внимания гахновцев в 1925—1926 годы находится понятие «стиль» как отличительная черта эпохи; оно подвергается обработке и становится главным звеном перехода от философии языка к философии куль-

8 Габричевский А.Г. К вопросу о формальном методе // Габричевский А.Г. Морфология искусства / Сост. и примеч. Ф.О. Стукалова-Погодина, общ. ред. А.М. Кантора. М., 2002. С. 17—24.

9 Недович Д.С. Задачи искусствоведения. Вопросы теории пространственных искусств. М., 1927.

10 Дмитрий Саввич Недович (1889—1947) — очень необычная и разносторонняя личность: искусствовед, переводчик, филолог, «анархист-мистик» (его мать участвовала в антропософском движении). В 1910-е годы входил в кружок символистов и в издательство «Мусагет». Недович получил классическое образование и специализировался на древнегреческой архитектурной пластике; являлся членом-корреспондентом Московского археологического общества; преподавал в Училище живописи, ваяния и зодчества. В 20-е годы входил в анархо-мистические и розенкрейцеровские кружки. Профессор Московского университета греко-скифской археологии и искусствоведения.

Данные о судьбе репрессированного в 1940-е годы Недовича находим в альманахе «Минувшее», где его сокамерник вспоминает: «У него нашли антисоветские стихотворения, где он развивал мысль, что на фронте кровь, а в тылу грязь» (Минувшее. Исторический альманах. Том 7. М., 1992. С. 151, примеч.). Когда Недович был арестован во второй раз в 1946 году, его осудили на 5 лет лагерей. Умер он от истощения в Бутырской тюремной больнице.

Его переводы части «Сатир» Ювенала и всего «Фауста» Гёте по-прежнему представляют ценность. В ГАХН Недович являлся членом различных секций и председателем Скульптурной, а также членом комиссии по составлению «Словаря художественной технологии». Он написал более 60 статей для «Словаря художественных терминов». Книга Недовича «Задачи искусствоведения» представляет собой своеобразную смесь мистически-масонского толкования искусства и формальной теории художественного произведения.

туры. Две работы могут послужить хорошим примером широкого диапазона вопросов, связанных с определением этого понятия. Прежде всего, это статья М. Фабриканта «Признаки стиля»<sup>11</sup>, являющаяся сокращенным вариантом исследования в ФО по этому вопросу, где подробно иллюстрируются все значения определений «стиля» в искусствознании. Автор статьи констатирует, что в изучении «стиля» устанавливается его «вариабильность» и «аконстантность»; надо различать признаки и сущность стиля как две разные проблемы. Если французская школа сосредоточивалась на признаках, то немецкая обратила особенное внимание на сущность. Фабрикант проводит важное, на наш взгляд, различие между стилем как исторической категорией («своеобразная, неповторимая форма единства и предельной индивидуации художественных явлений определенной эпохи, места и т.д.») и как категорией внеисторической («некоторая типичная форма искусствовыражения, могущая с теми или иными вариациями воплощаться в реальных исторических стилях»)<sup>12</sup>. Исствознание имеет своим предметом именно вторую категорию. Создание теории стиля проходит по трем главным путям: искусствоведческому (Вёльфлин, Франкль), философско-эстетическому и литературоведческому (Гёте). Междисциплинарность стилистики явствует из разделов методологического учения, указанных Фабрикантом: философия стиля, типология, морфология, биология (в смысле определения его «жизни», рождения, смерти и т.п.) и историография. Автор заканчивает свой обзор именно на общности, свойственной стилю:

...на почве стилистики с успехом договаряются друг с другом и искусствовед, изучающий изобразительные искусства, и литературовед, и историк музыки<sup>13</sup>.

В этом же духе выдержаны шпетовские заметки о стиле в последней главе его «Внутренней формы слова», где он ставит вопрос об экспрессивности как выражении эмоциональной окраски субъекта в словесном акте. В отличие от семиотического подхода к теме экспрессии в «Эстетических фрагментах», в книге 1927 года Шпет смотрит на нее с точки зрения философии культуры, и вопрос о «стиле» как конвенциональном способе выражения задается сам собой. Шпет спрашивает: можно ли отождествлять стиль с экспрессией коллектива? Может ли стиль выразить «индивидуальную» экспрессивность эпохи или народа? Ответ философа оказывается отрицательным из-за исключительно субъективной природы самой экспрессии. Но, анализируя литературный прием «стилизации» как подражания, он приходит к другим выводам, прямо соотносящимся с литературоведческой проблематикой.

Шпет установил план работы ФО и распределил главные вопросы для общего обсуждения. Можно отметить, что результаты дискуссий в ГАХН вокруг предлагаемых им тем принимают систематическую форму в его творчестве: философские и методологические основания работы ФО в области искусствоведения находятся в «Эстетических фрагментах», в статье «Проблемы современной эстетики» и в итоговой работе «Внутренняя форма слова» (1927). В этих работах Шпет излагает свою концепцию философии искусства как части философии языка. В «Эстетических фрагментах» философ дает определение «слова» как в первую очередь орудия сообщения и описывает его формальную структуру:

11 Фабрикант М.[И.] Признаки стиля // Искусство—1. 1927. Т. III. Кн. I. С. 7—15.

12 Там же. С. 9.

13 Там же. С. 15.



Термин «слово» берется... как комплекс чувственных дат, не только воспринимаемых, но и претендующих на то, чтобы быть понятными, т.е. связанных со смыслом или значением. Слово есть чувственный комплекс, выполняющий в общении людей специфические функции: основным образом — семантические и синсемантические и производным — экспрессивные и дейктические. <...> Слово есть архетип культуры; культура — культ разума, слова — воплощение разума<sup>14</sup>.

Структура языка, по Шпету, — «образ всякого культурно-социального феномена»<sup>15</sup>, то есть всякого искусства, поскольку сама «природа» приобретает всякий смысл, в том числе и эстетический, как и все на свете, только в контексте — в контексте культуры»<sup>16</sup>; таким образом, литература как словесное искусство, «как «культ слова», принимает на себя особенность языкового знака, как такового: его всеобщность, универсальность». Искусство имеет структуру, гомологичную словесной, и является «социальным фактом», проявлением особенной сферы культурного сознания — «сознания художественного»; или, как ярче выражается Шпет в 1926 году:

Философ, ставя перед собою проблемы искусства, непременно будет смотреть на *вещи* искусства лишь как на знаки или «проявления» более объемлющего начала *культуры* вообще. Включив философию искусства в философию культуры, философия проглотит искусствознание с его специфическими «вещами»<sup>17</sup>.

Габричевский подробно развивает шпетовскую концепцию со стороны социальной природы самого искусства. Художественное произведение — это «вещь» среди других вещей:

Человек как существо социальное не только *пользуется* вещами... но их *понимает* и их *осмысляет*. Они для него не только *вещи*, но и *знаки*, которые являются необходимым условием его общения с другими людьми<sup>18</sup>.

В докладе «Философия и теория искусства» 1925 года в Комиссии по изучению философии искусства Габричевский предлагает концепцию теории искусства как философии художественного образа, изучающей внутренние формы и определяющей стиль. На основе феноменологии строится философское учение о художественном образе:

История искусства является реконструкцией временного процесса, в течение которого реализуются внутренние формы искусства. Соответствующей философской дисциплиной, обращенной к истории, является философия стиля как часть философии искусства. Таким образом теория искусства фундируется философией образа, а история — философией стиля, то и другое конвергирует в художественном произведении<sup>19</sup>.

В прениях по докладу Габричевского были выдвинуты возражения против такого понимания «стиля»: утверждалось, что он не может быть истолкован

14 Шпет Г.Г. Искусство как вид знания. С. 207.

15 Шпет Г. Внутренняя форма слова. Этюды и вариации на темы Гумбольдта. М., 1927. С. 143.

16 Шпет Г.Г. Искусство как вид знания. С. 177—178.

17 Там же. С. 152.

18 Габричевский А. Язык вещей // Габричевский А. Морфология искусства. С. 31.

19 Бюллетени ГАХН / Под ред. А.А. Сидорова. 1926. № 2—3. С. 30.

как система внутренних художественных форм, ибо «эта форма принципиально иного экспрессивного характера».

## СПОР ОБ ОСНОВАХ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ:

Г. ШПЕТ VS Б. ЯРХО<sup>20</sup>

В 1924 году в ЛС читаются следующие доклады: «Содержание и форма в художественном произведении» (А. Сакетти), «Проблема формы в художественной работе поэта» (Н. Волков), «Логический и поэтический формализм», «О суждении» (впоследствии частично опубликованы в сборнике «Художественная форма»), «Понятие внутренней формы у Антона Марти и возможности дальнейшей интерпретации» (М. Кенигсберг), «Внутренняя форма у Штейнгаля и Потевни» (А. Буслаев), «Предмет поэзии» (А. Губер). Р. Шор представляет книгу Эрдмана о «значении слова».

В этом чрезвычайно насыщенном году особняком стоит спор о литературоведении, точнее, о его границах. Соответствующий вопрос был рассмотрен на пленарном заседании ФО, ЛС и подсекции теоретической поэтики; главными оппонентами в горячей дискуссии, возникшей по этому поводу, были Ярхо и Шпет. (В это время Ярхо руководит кабинетом теоретической поэтики и комиссией художественного перевода, а также подсекцией всеобщей литературы<sup>21</sup>.) Оппоненты, исходя из понятия «форма», обосновывают свои представления о теории литературы, осмысление которой идет у них в различных направлениях. Оживленность прений вокруг докладов Шпета и Ярхо показывает особую важность предмета обсуждения, ибо он касается возможных связей между философией и литературой.

- 20 Об этом см. также: *Ярхо Б.И.* О границах научного литературоведения (Тезисы). Доклад А // Шпет Г.Г. Искусство как вид знания. С. 684–685; *Он же.* О границах научного литературоведения (Тезисы). Доклад Б // Там же. С. 685–686; *Он же.* Границы научного литературоведения // Искусство—1. 1925. № 2. С. 45–60; *Он же.* Границы научного литературоведения // Искусство—1. 1927. Т. III. Кн. I. С. 16–38; *Он же.* Простейшие основания формального анализа. С. 7–25; *Шпет Г.Г.* О границах научного литературоведения (Тезисы) // Словарь художественных терминов Г.А.Х.Н. 1923–1929 гг. / Под ред. и с послесл. И.М. Чубарова. М., 2005. С. 441–442; Прения по докладу Г.Г. Шпета 24.11.1924 // РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 14. Ед. хр. 9. Л. 6–7; Прения по докладу Г.Г. Шпета 01.12. 1924 // Там же. Л. 11–13; *Шпет Г.Г.* О границах научного литературоведения (Конспект доклада) // Шпет Г.Г. Искусство как вид знания. С. 40–48; *Он же.* Литература // СХТ Г.А.Х.Н. С. 253–259.

В этой статье мы уделяем внимание теоретическо-методологическим работам Ярхо и Шпета, написанным в рамках их деятельности в ГАХН. См. также: *Акимова М.В.* Гуманитарные науки и биология: Б.И. Ярхо и терминология русского пресруктурализма // Антропология культуры. Вып. 3. К 75-летию Вячеслава Всеволодовича Иванова. М., 2005. С. 26–39; *Она же.* Ярхо и Шпет // Стих, язык, поэзия. Памяти Михаила Леонидовича Гаспарова / Под ред. Х. Барана. М., 2006. С. 91–102; *Вендитти М.* К сравнению научных методологии Б.И. Ярхо и Г.Г. Шпета. *Philologica*. 2012. Т. 9. № 21–23. С. 357–367.

- 21 *Ярхо Б.И.* Методология точного литературоведения: Избранные труды по теории литературы / Изд. подгот. М.В. Акимова, И.А. Пильщиков и М.И. Шапир; под общ. ред. М.И. Шапира. М., 2006. С. 11.

Чтобы представить главные вопросы, обсуждавшиеся в рамках дискуссии, изложим содержание тезисов доклада Ярхо, а также ответного доклада Шпета, включая ненапечатанные материалы.

Несколько лет назад был опубликован экземпляр тезисов доклада (А и Б) Ярхо о границах литературоведения, с примечаниями и пометами Шпета<sup>22</sup>. В тезисах, датированных 24 октября 1924 года, Ярхо ставит первый вопрос:

1. Литературоведение есть наука, изучающая словесные произведения с точки зрения их ФОРМЫ (понимаемой как совокупность *элементов*, способных возбуждать *эстетическое* чувство в положительную или отрицательную сторону)<sup>23</sup>.

Докладчик излагает свою *органическую* концепцию; на вопрос, какие формы имеются в литературном произведении и откуда они произошли, отвечают две дисциплины литературоведения: теория и история словесности, «соответствующие *систематике и биологии*». Литературное произведение, продолжает Ярхо, представляет собой явление внешнего мира. Оно, следовательно, должно быть проанализировано дисциплинами, изучающими внешний мир, так же как и естественные науки. «Литературное целое может быть определено только по своим *отдельным признакам*»: анализ и индукция, таким образом, суть «основные *приемы научного изложения*». В «Докладе Б» Ярхо рассматривает литературное произведение в его имманентной структуре: «художественная функция “идеи”» состоит в логическом связывании «иконических и стилистических форм»; не «душевные переживания» автора, а «эмоциональная окраска» образов интересует литературоведение; «реальные источники» литературных образов входят в задачи литературоведения в зависимости от того, сходны они или нет с реальными источниками. Характерная «необычность» стилистических фигур и метрических форм может быть установлена «порой даже математически точно»; звуковую сторону литературного произведения и его метрику нельзя сопоставить с музыкой, и в качестве художественной формы они должны быть проанализированы в рамках «постоянного звукового состава языка».

Месяц спустя, 24 ноября 1924 года, Шпет читает свой доклад с тем же названием; конспект начинается эмфатическим высказыванием: «Повод: Ярхо — хочу защитить право философов говорить на эту тему!»<sup>24</sup> Результатом размышлений Шпета стала статья «Литература» для «Словаря художественных терминов»<sup>25</sup>.

При рассмотрении доклада Шпета и прений по нему вырисовывается широчайший диапазон обсуждения. Первый спорный пункт касается сотрудничества философов и литературоведов. Выступающие в дискуссии ссылаются на четко проводимое Шпетом разделение на «мы», философы, и «они», литературоведы. П. Сакулин утверждает:

...необходимость сотрудничества литературоведа и философа; «мы» и «они», по терминологии докладчика, могут работать совместно. Философских обобщений бояться не следует: иногда нужно сверху посмотреть вниз и расставить вехи. Но философ не должен стеснять историка литературы. Если под литературоведением понимать философию языка, сводить все к формам слова, то это слишком узко лингвистически для литературы<sup>26</sup>.

22 Шпет Г.Г. Искусство как вид знания. С. 684—686.

23 Там же. С. 684.

24 Там же. С. 40.

25 СХТ Г.А.Х.Н. С. 253—259.

26 РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 14. Ед. хр. 9. Л. 6.

После него Ярхо высказывает свое мнение:

Сотрудничество литературоведов и философов может быть полезным для первых, если иметь в виду 1) требование от литературоведов большей логики и 2) если подчеркнуть для теоретика литературоведения необходимость эстетики как философской дисциплины<sup>27</sup>.

На следующем заседании, 1 декабря 1924 года, к этой теме возвращается Б.Г. Столпнер и упрекает обоих дискуссионтов:

Основное в докладе — противопоставление методов философа и литературоведа, которое нельзя признать правильным. Это скорее спор между двумя направлениями философии. Ни «мы», ни «они» не определили своих направлений. Литературоведы складывали целое из элементов, забывая о целом, но так же поступали и философы<sup>28</sup>.

В конспекте доклада Шпет объясняет необходимость сотрудничества представителей двух дисциплин, но на определенных условиях:

Литература для философии — экзemplификационный материал. Философия для литературы — принцип и освещение пути. <...> И если даже не связь, то атмосфера в самой литературе: «Бэкон, Гоббс и Локк были отцами многочисленных поэтов, которые никогда не читали их сочинений, но дышали той атмосферой, в которой носились их идеи»<sup>29</sup>.

Следующий вопрос в обсуждении относится к определению «научности» в рамках литературоведческой методологии и, следовательно, к самой природе словесного искусства. Стремление к точности сближает Шпета и Ярхо, но понимают они ее по-разному: для первого она подразумевает феноменологический подход, для второго — естественно-научный. Высказывания Шпета зеркальны по отношению к тезисам Ярхо:

1. Предмет литературоведения не относится к предмету естествознания; естественнонаучные аналогии в определении задач литературоведения методологически незаконномерны.
2. Данность предмета литературоведения — сигнификативная, а не перцептивная<sup>30</sup>.

Литература как словесное искусство «дана через знак», является принципиально словесным выражением, ее природа — семиотическая. Формальная языковая аргументация Шпета опирается на понятие внутренней формы, посредством которой осуществляется процесс сигнификации, первичное свойство знака как такового. Естественно-научный подход Ярхо принимает естествознание в качестве главного методологического образца и переносит анализ на другой уровень; он полностью отвергает «никому не нужный термин “внутренней формы”»<sup>31</sup>.

В своем докладе Шпет устанавливает, что «литературоведение входит в состав *Энциклопедии филологии* и пользуется эвристическими методами критики и интерпретации»<sup>32</sup>. Это утверждение вызывает возражения Б. Горнунга:

27 РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 14. Ед. хр. 9. Л. 6 об.

28 Там же. Л. 12 об.

29 Шпет Г.Г. Искусство как вид знания. С. 48.

30 СХТ ГАХН. С. 441.

31 Ярхо Б.И. Методология точного литературоведения. С. 43.

32 Шпет Г.Г. Искусство как вид знания. С. 682.

Докладчик выдвинул особую науку литературоведения <...> Значение ее — эвристическое; литературоведение не имеет своего конкретного предмета. Определение науки должно исходить из методологически замкнутого круга, характеризующего предмет; такого круга нет в литературоведении. Из общей энциклопедии филологии путем отбора отдельных дисциплин в литературоведение можно войти через «дух народа», «национальный дух». Другой путь — через стилистику, через особые онтические формы, получаемые путем филологической работы, они характеризуют временные, а не географические единства народов<sup>33</sup>.

Если следить за этим спором внимательно, то возникает впечатление принципиальной разности подходов участников. Шпет справедливо отмечает, что вообще «ни одно определение не должно мыслиться геометрически», оно здесь указывает «только направление». Он отвечает на возражение Горнунга так:

Всякая история нуждается в параллельной теоретической дисциплине, это и дает специальные задачи литературоведению. <...> Филология понималась докладчиком как энциклопедия наук, изучающих филологию в целом. Философия культуры радикально разнится от филологии<sup>34</sup>.

Следующий пункт доклада Шпета оказался особенно спорным и стал очередным поводом для глубоких недоразумений: слово может быть произнесено или написано, но литературное слово всегда является вторичным. Написание имеет принципиальное значение, поскольку представляет «интенцию определенную». Прения показывают, что слушатели доклада восприняли это утверждение буквально и начали возражать, что фольклорная литература, например, передается не в «письменном виде», а только в устном. Шпет имел в виду другое:

Художественное слово и письменный знак связаны по существу не фактически, а принципиально — тут важен не эмпирический факт письма, а то, что культурное самосознание народа приходит к необходимости запечатлеть свое прошлое в письменности. Литература появляется, когда зарождается самосознание народа, так же, например, как правосознание — когда народ сознает свою деятельность и необходимость ее регулирования. Устная словесность не есть предмет литературоведения, а [есть предмет] фольклора как естественнонаучно[й] дисциплин[ы]<sup>35</sup>.

Шпет настаивает на том, что письменный вид литературы (и это в сегодняшнюю эпоху массового распространения мультимедийности еще более понятно) — совершенно случайный, а не безусловный:

Достигается ли в литературоведении абсолютное закрепление? Нет, да это и не существенно, важна потребность, исторический факт запечатления литературы, сама идея записи, сама запись как таковая — явление случайное, например, она может быть заменена фонографом. Если исходить из поэтического и прозаического, мы ничего не получим. Надо разделить всю речь на стихотворную и нестихотворную и каждую из них делить на поэтическую и прозаическую<sup>36</sup>.

Существенные разногласия характеризуют дискуссию о литературных формах, где Ярхо прямо критикует нелитературный, неспецифический

33 РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 14. Ед. хр. 9. Л. 11.

34 Там же. 11 об.

35 Там же. Л. 6.

36 Там же. Л. 11 об.

взгляд Шпета. Знакомство с материалами прений указывает на явные различия в подходах ученых; Ярхо возражает Шпету:

...факты литературоведения противоречат постулированию необходимой связи художественного слова с письменным знаком — разве «Илиада» стала объектом литературоведения в связи с тем, что она в известный момент оказалась закрепленной письмом? Неправомерно деление форм на внешние и внутренние. Что это обозначает? Проблематика технической поэтики в изображении Шпета объединяет в себе самый разнообразный и случайный материал: аллитерацию, ритм, рифму и заглавие. Например, заглавие — есть нечто, что мы понимаем в связи с определенным толкованием, аллитерация же дается вполне непосредственно, так сказать, чувственно, — зачем все это объединять вместе? Как можно изучать сюжет, как материал, если расчленять и вскрывать мы можем только формы? <...> Тут многое перекрещивается. Разве риторические формы не сродни иногда поэзии — зачем тогда ставить принципиальную грань? Доклад лишен литературоведческих примеров<sup>37</sup>.

Шпет отвечает указанием на разные области знания, к которым они обращаются:

Возражения [Б.И.] Ярхо чрезмерно эмпиричны; тут важное переплелось с неважным, принципиальное — со случайным. Отдельные категории или области нужно фиксировать не в смысле строгой отграниченности входящих туда фактов, а в смысле необходимости известных дисциплин, так как здесь имеется [о]пределенный комплекс проблем... Непосредственность и опосредованность нельзя понимать эмпирически<sup>38</sup>.

В этой связи важно понять, что оппоненты имеют в виду, когда говорят о формах внешних и внутренних. Ответ Шпета акцентирует центральность понятия внутренней формы, отвергаемой Ярхо:

[О]тличать формы внутренние от внешних необходимо, п[отому] ч[то] совершенно ясно, что кроме чувственно данных, внешних форм, кроме естественных форм есть *что-то еще, без чего слово не будет словом* [курсив мой. — М.В.]. И тут заслуга как раз философов, открывших бытие внутренних форм (начиная с Шефтсбери). Поэтика изучает формы, но формы возможны лишь при наличии сюжета, как последней материи; чуть мы подходим к этой материи, как снова мы извлекаем из сюжета опять-таки формальные признаки, но все же материя присутствует здесь как задача, как Х. Нужно отличать поэтику и эстетику. В докладе автор нарочно не говорил об эстетике; существуют формальные проблемы; поэтика ведает элементарные определения подобно тому, как элементарная логика ведает некоторые первичные определения, не входя в проблематику методологии наук. Эстетика тут литературоведению и не нужна<sup>39</sup>.

На заключительный вопрос Саккетти о том, каков основной принцип литературоведения и что является объектом эстетики, Шпет отвечает резко:

Возражения вызваны не-заслушанием доклада. Докладчик исходил из данности, а не из заданности. Данность — задача; <...> в «Эстетических фрагментах» на это было указано<sup>40</sup>.

37 РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 14. Ед. хр. 9. Л. 6 об.

38 Там же.

39 Там же. Л. 7.

40 Там же. Л. 13.

В свете этого спора можно определить позиции Ярхо и Шпета, сравнив их между собой. По Ярхо, художественная форма — это форма литературного произведения, то есть «совокупность тех его элементов, которые способны действовать на эстетическое чувство (в положительном или отрицательном направлении — это безразлично)»<sup>41</sup>. Он прямо ссылается на шпетовское определение эстетических моментов в структуре слова: это все моменты в «предметно-данной и творческой структуре, которые связаны с эстетическим переживанием (опытом)»<sup>42</sup>. Шпетовский метод — дедукция. Шпет зачастую пользуется логической формализацией и математическими понятиями, как, например, «алгоритм», чтобы определить внутреннюю форму слова — ядро своей философской концепции. Ярхо, в свою очередь, в своих работах 20-х годов добивается от литературоведения научности. Эта наука требует

логической доказательности, систематичности и объективности... Надо только стараться, чтобы литературоведение обладало не меньшей логической доказательностью, чем любая другая наука (кроме математики), например, доказательностью естественных наук<sup>43</sup>.

В «Методологии научного литературоведения» объясняется выбор в качестве образца естественной науки, а именно биологии. По Ярхо, сложность и многообразие действительности требуют «индукции и выборочного метода»<sup>44</sup>. Индуктивный метод исследования в области литературоведения прибегает к математической статистике; его цель — систематизация данных и создание типологии литературных видов. Для Шпета, напротив, индукция — это «метод» эвристический!, а «не доказательство, что характерно для научности»<sup>45</sup>.

Если, как пишет М.И. Шапир, направления от частей к целому и от целого к частям определяют разницу между формализмом и структурализмом<sup>46</sup>, то эти направления указывают также на разные рамки исследования. Шпет, как мы видели, считает, что философия должна установить главные понятия, которыми оперирует литературоведение как часть общего искусствоведения. Ярхо, исходя из естественно-научного дискурса, развивает другое понимание вопроса о литературе. Например, он рассматривает образ (в смысле иконологии) как реализующийся из ассоциаций и психологически субъективных впечатлений: «...образ есть такое значение слова, которое вызывает представление о чувственном или эмоциональном восприятии. Чтобы стать художественным, эстетическим, образ должен обладать признаком *необычности*»<sup>47</sup>. То, что у Гуссерля называется «предметной отнесенностью», а у Шпета — «подразумеваемым предметом», толкуется Ярхо совершенно противоположным образом: становится синонимом ассоциации или конкретного представления<sup>48</sup>. Шпет такое понимание образа отвергает:

41 Ярхо Б.И. Простейшие основания формального анализа. С. 7.

42 Шпет Г.Г. Искусство как вид знания. С. 253.

43 Ярхо Б.И. Границы научного литературоведения // Искусство—1. 1925. № 2. С. 45—46.

44 Ярхо Б.И. Методология точного литературоведения. С. 24.

45 Шпет Г.Г. Искусство как вид знания. С. 41.

46 Ярхо Б.И. Методология точного литературоведения. С. 614.

47 Там же. С. 42. См. также: Акимова М.В. Ярхо и Шпет. С. 91—102.

48 Ярхо Б.И. Методология точного литературоведения. С. 652.

Образ не на полотне — только «образ», метафора; поэтические образы — фигуры, тропы, *внутренние формы*. Психологи сделали поэтике плохой дар, истолковав внутреннюю форму как образ — зрительный по преимуществу... *Образ* как внутреннюю форму поэтической речи и как предмет «воображения», т.е. надчувственной деятельности сознания, ни в коем случае недопустимо смешивать с «образами» чувственного восприятия и представления, «образами» зрительными, слуховыми, осязательными, моторными и т.п.<sup>49</sup>

По Шпету, внутренние формы слова суть алгоритмы, а не формулы; они составляют набор инструкций, задающих последовательность действий по преобразованию некоторой совокупности исходных данных для получения определенного результата. Существенно здесь, во-первых, наличие *единообразного* способа, во-вторых, действительность, возможность результата, то есть *понимания*. Внутренние формы определяют, таким образом, производство смысла в языке; через них знак снабжается значением: следовательно, каждое социальное явление в силу своей знаковой природы имеет свою внутреннюю форму. Литература, вернее, поэзия имеет свои собственные основания, свои оперативные понятия в философии вообще и в философии искусства в частности, имеет онтологический характер:

Поэтика есть дисциплина *техническая*. <...> Поэтика должна быть учением о чувственных и внутренних формах (поэтического) слова (языка), независимо от того, *эстетичны* они или нет. <...> Предметы поэтики — мотивы, сюжеты — должны иметь свое материальное оправдание и заполнение, свой смысл и содержание, как и предметы науки<sup>50</sup>.

Все, что происходит внутри субъекта, воспринимающего произведение искусства, есть предмет психологии, а философия, или, точнее, философия культуры, должна установить критерии восприятия познающего сознания вообще. Эстетика должна определить, что есть эстетическое, разработать классификацию эстетических предметов и, наконец, дать «указание места и роли эстетического сознания в целом культурного сознания, или раскрытие “смысла” эстетического»<sup>51</sup>. Ярхо определяет характеристику художественности как *необычность*, а Шпет устанавливает специфичность искусства в *отрешении* своего предмета: «Эстетический предмет <...> помещается как бы “между” предметом действительным, вещью, и идеально мыслимым»<sup>52</sup>. Особый смысл поэтического слова заключается как бы в игре синтагм и логических форм друг с другом. Автореференциальность поэтического языка означает не отсутствие отношения к действительности, а *отрешение* этого отношения. Здесь имеется важное отличие от понятия *отстранения* у формалистов: во-первых, у них речь идет только о внешней, а не о внутренней форме. Во-вторых, модель «язык-слово» у Шпета имеет конститутивное значение как модель онтологического основания.

Размышляя над этим спором, можно прийти к следующим соображениям: сегодня учение Ярхо возрождается среди филологов, приверженцев точной методологии, и считается очень своевременным. Гаспаров, который первым открыл работы Ярхо и применял его статистический метод, ценил его методологию как образцовую именно из-за «совершенной точности и непрелож-

49 Шпет Г.Г. Искусство как вид знания. С. 183, 269.

50 Там же. С. 233—234.

51 Там же. С. 290.

52 Там же. С. 313.



ной доказательности каждого утверждения»<sup>53</sup>. Семиотическая же концепция Шпета растворилась в структурализме без указания на его вклад, который оказался незаслуженно забытым.

### НОВОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ: ФИЛОСОФИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА

В своем обзоре истории формального метода на Западе Р. Шор устанавливает отсталость «наших формалистов» по сравнению с европейскими, в основном немецкими, литературоведами:

В то время как у нас и поныне (несмотря на почтенную академическую традицию, выразившуюся в трудах А. Веселовского, Корша и др.) написание статейки об эпитетах Тютчева или лексике Некрасова квалифицируется — одними, как ниспровержение установленных наукою догматов, другими, как потрясающее мир открытие новых научных путей, — на Западе изучение формы художественного произведения является с давних пор достоянием науки о литературе<sup>54</sup>.

Мало того, добавляет она: работы западных литературоведов представляют «тонкость и точность» научной терминологии, несмотря на то что это, в сущности, — пособие для преподавателей и студентов. Причина их теоретической солидности заключается не только в опоре на классические традиции, но также в использовании положений, частью полученных путем анализа основных эстетических понятий, частью выработанных на материале несловесных искусств и объединенных в системе новой дисциплины — искусствоведения<sup>55</sup>.

Суровые выводы Шор хорошо показывают главное направление исследований гахновцев в области науки о литературе: критическое восприятие немецкого общего искусствоведения на основе новой формальной философии и эстетики. В отличие от исследовательского направления Ярхо, «шпетовские» гахновцы понимали литературоведение как часть философии искусства, а не просто как метод изучения литературного произведения.

С 1925 по 1928 год выпускаются книги, ставшие результатом докладов и прений в ЛС и ее подсекциях. Безусловно, они способствовали развитию научного литературоведения, как, например, «Поэтика Достоевского» Л. Гроссмана, одного из основателей ЛС. Эта работа открывает новую страницу в исследовании творчества писателя и является важным прецедентом для работ Бахтина. Гроссман утверждает, что у Достоевского происходит слияние противоположностей и основной принцип его романтической композиции состоит в подчинении

полярно несовместимых элементов повествования единству философского замысла и вихревому движению событий<sup>56</sup>.

Опубликованные работы ЛС можно классифицировать по их содержанию.

53 *Гаспаров М.Л.* Работы Б.И. Ярхо по теории литературы // Гаспаров М.Л. О русской поэзии. Анализы. Интерпретации. Характеристики. СПб., 2001. С. 453.

54 *Шор Р.О.* «Формальный метод» на Западе. Школа Зейферта и «реторическое» направление // *Arg poetica*. М., 1927. Вып. 1. С. 127.

55 Там же. С. 136–137.

56 *Гроссман Л.П.* Поэтика Достоевского. М., 1925. С. 174.

Во-первых, это теоретические очерки о предмете и методе литературоведения, такие, как статьи Б. Ярхо, первый выпуск сборника «Ars Poetica» (М., 1927), статья Н. Жинкина «Проблема эстетических форм».

Во-вторых, исследования, посвященные прозе: кроме Л. Гроссмана, необходимо упомянуть П. Сакулина — литературоведа историко-социологического направления, работавшего в подсекции теории и истории искусства, автора книги «Русская литература». Назовем еще «Социолого-синтетический обзор литературных стилей» (М., 1928) и «Теорию романа» (М., 1927) Б. Грифцова, а также статьи в сборниках «Ars Poetica» (Вып. 1–2. М., 1927–1928): «Принципы и приемы стилистического анализа и оценки художественной прозы» А. Пешковского, «Морфология новеллы» М. Петровского и «Ритмическая проза в “Островитянах” Лескова» М. Штокмара.

В-третьих, работы, посвященные определению поэтического языка и понятия «образ»: статьи «Выражение и изображение в поэзии» М. Петровского, «Что такое метафора» Н. Волкова и «Структура поэтического символа» А. Губера в сборнике «Художественная форма» (1927), а также статью «К проблеме поэтического образа» М. Столярова («Ars Poetica», вып. 1). Статьи во втором выпуске «Ars Poetica»<sup>57</sup> касаются в большей степени стиховедения, чем поэзии вообще.

Среди произведений, опубликованных ГАХН в 1920-е годы, значится также «Критика поэтического текста» (М., 1927) Г. Винокура, но уже в предисловии автор объявляет, что его цель — исследовать чисто методологические вопросы текстуальной филологии и что эта работа «ни в какой степени не претендует быть исчерпывающим философским ответом»<sup>58</sup>.

Несмотря на кажущееся преобладание исследований о художественной прозе, на самом деле главные усилия гахновцев были направлены на обсуждение вопроса о поэтическом образе и принципах его формирования. Значительное количество докладов и относящихся к ним прений ЛС были посвящены поэзии и поэтическому языку. Этот вопрос представляется главным звеном между философией и литературой: определение сложного и существенного понятия «образ» (метафора, троп) опирается на философскую аргументацию, в которой проясняется главенство поэзии над прозой в понимании «шпетовских» гахновцев.

Шпет определяет образ как форму *sui generis*, присущую не только поэтической, но и научной речи в качестве «общего свойства языка»; надо, однако, отличить слово-образ от слова-термина: первое «отмечает признак вещи, “случайно” бросающийся в глаза, по творческому воображению. Оно — всегда троп, “переносное выражение” <...> Это — слово свободное; *главным образом, орудие творчества языка самого*»<sup>59</sup>. Слово-термин «стремится перейти к “прямому выражению”, обойти собственно образ и троп, избежать переносности. Так как всякое слово, в сущности, троп (обозначение по воображению), то это достигается включением слова в соответствующую систему. <...> Это — слово запечатанное; *главным образом, орудие сообщения*»<sup>60</sup>. В сборнике «Художественная форма» (1927) ученики Шпета развивают в своих статьях

57 Ярхо Б.И. Ритмика так наз[ываемого] «Романа в стихах». С. 9–35; *Он же*. Свободные звуковые формы у Пушкина. С. 169–181; Тимофеев Л.И. Силлабический стих. С. 37–71; *Он же*. Вольный стих XVIII века. С. 73–115; Штокмар М.П. Вольный стих XIX века. С. 117–167.

58 Винокур Г.О. Критика поэтического текста. С. 5.

59 Там же. С. 263.

60 Там же.

на основе докладов, прочитанных в комиссии в 1923—1926 годах, разные аспекты понятия «слово-образ».

Трудность научного определения «образа» связана с его наглядностью и, следовательно, чувственной природой. Если Шпет указал на сферу образа как на область внутренних форм и, соответственно, на отрешенность его предмета, то авторы сборника предлагают подробный анализ способов его реализации и классификацию разных видов переносности.

Н. Жинкин, который на заседаниях ГАХН анализировал категории эстетического, открывает сборник почти дидактическим изложением феноменологической эстетики в статье «Проблема эстетических форм»; образ полагается им противоположным вещи и является

тем, что выражается, выражаемым, т.к. он представляет из себя содержание, следовательно, лежит на стороне ноэватической, коррелятивно способам его выражения, вместе со всем этим сам интенционален, сам имеет в виду<sup>61</sup>.

Ошибка «русских формалистов» состоит в том, что они изучают формы так, как те даны в художественном произведении, как вещи. Жинкин настаивает на важности «модальности», на «модусе подразумевания, нейтральности и инактуальности», которые характеризуют «эстетическое». Данность образа оказывается между чувствительным и идеальным, он находится «*между* представлением и понятием»<sup>62</sup>; это область чистых форм, где происходит самый процесс подразумевания предмета:

...образ — предел слова, его начало и конец, он сохраняет смысл через совершенное переозначение всех слов при помощи нового подразумевания и тем, уничтожая банальность, открывает глубину смысла в самых простых словах<sup>63</sup>.

Через «образность» вскрывается сфера произведения смысла, потенциального творчества самого языкового выражения и, соответственно, мышления. Эстетика изучает «формы подразумевания соотв. Подразумеваемого... Область эстетического — область игры со смыслами, их подстановка и перестановка»<sup>64</sup>. В итоге Жинкин так определяет «отрешенность» как эстетическую категорию:

[она] присуща *самому существу* суппозициональных выражений комического, трагического и т.д., так как весь смысл их суппозиции заключается в том, что инактуально подразумевается самая форма высказывания и потому, что бы там ни высказывалось, сознается, что *это только высказывание*. Этим и дается отрешение<sup>65</sup>.

Поэтому изучение литературы и особенно поэзии имеет своим предметом выражение и выразительные средства и переходит в семантику. Всеми авторами сборника 1927 года подчеркивается полная автореференциальность поэтической речи, отрешенность ее предмета, своеобразие ее осмысления.

61 *Жинкин Н.И.* Проблема эстетических форм // Художественная форма: Сб. ст. Н.И. Жинкина, Н.Н. Волкова, М.А. Петровского, А.А. Губера / Под ред. А.Г. Циреса. (Собрание работ комиссии по изучению художественной формы.) (Труды ГАХН. Философское отделение. Вып. 1). М., 1927. С. 28.

62 *Шпет Г.Г.* Искусство как вид знания. С. 265.

63 *Жинкин Н.И.* Указ. соч. С. 29.

64 Там же. С. 33.

65 Там же. С. 47.

М. Петровский в следующей за статьей Жинкина статье рассматривает на основе феноменологических предпосылок функции выражения и изображения в поэзии; это тема его одноименного доклада в ФО 1923 года<sup>66</sup>. Он устанавливает, что поэтическое произведение всегда выражает нечто, но обратное явление невозможно: не предметы поэтического выражения сами по себе суть объект поэтики, но «само выражение в его признаках, приемах, средствах»; образ — это сам поэтический предмет:

...это выражение автономно, адекватно и незаменимо. Оно говорит о своей собственной действительности. <...> Художественное по природе своей тавтологично<sup>67</sup>.

Образность поэтической речи представляет многообразие языка, «сочлачает» в себя все потенциальные смыслы выражения, но она живет также в разных ее интерпретациях:

Покуда поэтическое произведение живет, покуда его видимый образ говорит нам, оно излучает всегда новые лучи из тайников своей идеи, которая несоизмерима с его поэтической видимостью и полностью выражена быть не может. Эта невыразимая, несоизмеримая и неисчерпаемая идея и есть то одухотворяющее начало, которое делает поэтическое произведение живым, которое дает ему бытие, которая посылает из него и через него свои лучи и этими лучами приличествует нам, быть может, только «любоваться и молчать», по слову Тютчева<sup>68</sup>.

Нельзя не отметить отражения стиля шпетовских «Эстетических фрагментов» даже в упоминании слов Тютчева, одного из самых любимых и наиболее часто цитируемых Шпетом поэтов<sup>69</sup>. С другой стороны, Петровский ярко описывает главное свойство отрешения, ради которого «символический образ имеет неисчерпаемый смысл».

Статья Волкова о метафоре имеет классификационный характер: автор ставит целью разобраться в разных риторических учениях о тропах, представляющих для него только «хаос и беспричинность». Он определяет смысл и сущность метафоры как общую способность языка как такового, не принадлежащую исключительно художественной речи. Явление переносности рассматривается им через классификацию суждений<sup>70</sup>.

Последняя статья сборника, «Структура поэтического символа», — самая интересная: в ней А. Губер<sup>71</sup> анализирует структуру символа в поэзии, связывая его с учением о суппозициях, которое упоминали и предыдущие авторы сборника. «Суппозиции слова в его номинативном качестве <...> весьма интересны и для *полного* учета эстетических свойств слова нужны и поучи-

66 М. Петровский также является автором статей «Метафора», «Метонимия», «Аллегория» в «Литературной энциклопедии» («Словаре литературных терминов», 1925) (Стлб. 38—39, 434—437, 437—439).

67 *Петровский М.* Выражение и изображение в поэзии // Художественная форма. С. 63.

68 Там же. С. 78—79.

69 *Шпет Г.Г.* Искусство как вид знания. С. 235—236.

70 В комиссии по изучению художественной формы он читал доклады о Кроче (1923); о проблеме формы в художественной работе поэта; о логической и поэтической форме; о суждении; о том, что такое метафора (1925); о метафоре и художественном сознании (1926).

71 А. Губер выступал в комиссии с докладами на темы: «Предмет поэзии» (1925); «Образ и его структура» (1926).

тельны», — писал Шпет в «Эстетических фрагментах»<sup>72</sup>. То, что Жинкин назвал подразумеванием, Губер определяет классическим понятием философии языка *suppositio* или *modus supponendi*. Схоластическое учение о суппозиции основывается на разделении слов на категорематические и синкатегорематические (у Шпета — автосемантические и синсемантические)<sup>73</sup>: если первые имеют самостоятельное значение, то вторые приобретают его только в определенном контексте. Теория суппозиции устанавливает гамму возможных *supposita* (подразумеваемых предметов) одного слова в предложении. Современная философия языка развивает средневековое представление, признавая две способности словесного выражения: 1) экстрареференциальность («Иван пишет», *suppositio formalis*); 2) автореференциальность («Писать — это глагол», *suppositio materialis*).

Оригинальность работы Губера — в том, что в ней мы находим обоснование литературоведческой теории и заодно ее конкретное применение к поэтическому произведению. Автор подчеркивает важность этого подхода, подтверждающего правильность теоретического анализа:

Возникает вопрос, можно ли применить эти результаты к конкретному художественному произведению и на нем получить подтверждение или, м.б., потерпеть крушение с выводами, полученными пройденным путем. С одной стороны, конкретное художественное произведение, именно потому, что оно конкретно, гораздо богаче различными «своими» особенностями, делающими это произведение тем, что оно есть. С другой стороны, не все из намеченных возможностей обязательно должны встречаться в каждом отдельном случае. Идеальные возможности всегда шире их реального осуществления. <...> Значит, как и всегда, нечего бояться могущих возникнуть при этом применении осложнений, и если они окажутся, то тем лучше для принципиального анализа, т.к. тогда можно будет внести соответствующее уточнение и детализации, если, конечно, принципиальная позиция была правильной и анализ был правомерен<sup>74</sup>.

Применение учения о суппозициях четко направляет рассуждение Губера в сторону семантики: структура поэтического символа рассматривается на основе учения о суппозициях как особых видах подразумеваний в разных выражениях. Сначала автор выделяет предмет рассмотрения в «художественном словесном знаке», то есть слово синкатегорематическое, которое, «попадая в контекст», приобретает множество возможных «свойств». Контекст определяется как «осмысленное словесное целое, в котором каждое отдельное слово имеет свое значение, назначение и место». Контексты бывают разные — научный, эстетический, религиозный и т.п., и они имеют со словом отношение взаимного осуществления: «каждая сторона слова требует *определенного* контекста и каждый контекст по-своему определяет слово». Если одно слово повторяется в творчестве Платона и Тютчева, то оно получает разное осмысление в зависимости от того или иного контекста. В области поэзии

72 Шпет Г.Г. Искусство как вид знания. С. 217.

73 Э. Гуссерль обсуждает этот вопрос в четвертом из своих «Логических исследований» в связи с учением о чистой грамматике; Шпет в «Эстетических фрагментах» (II—III) пишет: «Определение “слова”, из которого я исхожу, обнимает всякое, как автосемантическое, так и синсемантическое, языковое явление» (Шпет Г.Г. Искусство как вид знания. С. 226).

74 Губер А.А. Структура поэтического символа // Художественная форма. С. 152.

слово имеет другую функцию и назначение, в ней меняется не слово-знак, а слово-значение. Особенностью поэтического контекста является своеобразное подразумевание значения за значением данного слова. Основной признак поэтической речи — это «тропичность». Губер предлагает классификацию переносности на основе *modus supponendi*. Вся структура поэтического произведения интерпретируется как суппозиция.

Разные виды тропа определяются Губером как различные связи между образом и значением. Аллегория характеризуется условностью связи и абстрактностью значения; загадка, в качестве подвида аллегии, представляет собой гипертрофию смысла, его отвлеченность. При уподоблении «отношение между означающим и означенным таково, что создается как свободный выбор образа для данного значения»; символ — взаимопроникновение образа и значения, «тожество общего и особого»:

Только в нем [в символе. — М.В.] наиболее полно и отчетливо вскрывается отрешенность поэтического бытия и только в нем возможно особое бытие, бытие поэтически фантазируемое, создать со всем совершенством. Символичность, т.о., — основной и существенный признак совершенного поэтического предмета<sup>75</sup>.

Разница между тропом и символом состоит в том, что первому присуща «неопределенность» смысла, а второму — «множественность»:

...понятие «множественность» предполагает одновременное присутствие, сосуществование элементов, в данном случае смыслов, число которых м.б. сколько угодно большим и *потенциально* [курсив мой. — М.В.] оно бесконечно (трансфинитно<sup>76</sup>)<sup>77</sup>.

Потенциальность, на которую указывает Губер, относится к способности языка произвести значение и особенно наглядна в поэтическом языке. «Трансфинитность символических подразумеваний», по его определению, указывает на бесконечную пролиферацию смысла, свойственную поэтической речи, а троп связан, в основном, с суждением и на нем основывается. Далее автор анализирует общую структуру поэтического символа: тропы, образ и «символический смысл». Поэтический контекст является сложной структурой и строится на разных уровнях: от того, что Губер определяет как структурный минимум (тропы и образы), до структурного максимума (символическое значение целого произведения). «Троп» у Губера — это «лишь иное обозначение какого-либо понятия или суждения»; каждый троп можно обозначить как вид суппозиции:

Каждый троп имеет известную логическую основу, которая так или иначе скрыта суппонированным значением слова... связь поэтической формы (тропа) с логической формой (суждением, resp. понятием) — существенна. Ведь всякий смысл по природе своей логичен, и если не со всяким смыслом может справиться формальная логика, то это свидетельствует только о ее неудовлетворенности, а не о вне-логической природе смысла. Не нужно,

75 Губер А.А. Указ. соч. С. 131.

76 Слово «трансфинитность» означает «бесконечность, выход за пределы финитности». Это понятие ввел немецкий математик Г. Кантор, создатель теории множеств. С. Франк тоже использует этот термин, но в «хронологическом» значении.

77 Губер А.А. Указ. соч. С. 131.

конечно, эту зависимость понимать как причинную или функциональную. Связь здесь структурна<sup>78</sup>.

Шпетовское понятие «отрешенности» поэтического предмета применяется Губером в литературоведческом анализе тропичности текста: природа художественного словесного знака ни идеальна, ни реальна:

Суппонированное значение фундирует воображение в том смысле, что создает особый воображаемый или фантастический предмет («воздушный океан», «алмазная гора» и т.д.) и заполняет соответствующей интуицией отвлеченность идеального значения слова. Эти средства интуитивного заполнения, осуществляемые в тропе, я называю элементами фиктивного названия<sup>79</sup>.

На основе этого определения Губер предлагает классификацию разных тропов по видам и подвидам суппозиции. Образ — это «целостное отрешенное бытие», созданное из суппонированных значений тропов. Образность слова непременно подразумевает контекст: Иван-царевич, Фауст или Прометей всем понятны и «сами по себе», но они связаны с определенным контекстом; если тропы являются структурными единицами (минимум) художественного знака, то образ — это «объединенный контекст тропов», ступень выше. Он объединяет не первичные, «а уже суппонированные слова-значения, взаимно их координируя и субординируя», и, соответственно, представляет собой принцип организации тропов в поэтическом тексте.

Продолжая описание структуры на разных ее уровнях, Губер приходит к определению символического смысла, который, в свою очередь, состоит из совокупности связей. Образ — это не только союз тропов, но и «содержимое»:

[образ] осмысляется и объединяет все скрытые за ним подразумевания в одну общую сферу, обозначаемую нами термином «содержимое» (Gehalt), под которым понимается вся совокупность и все богатство подразумеваний, могущих быть усмотренными в поэтическом целом<sup>80</sup>.

Структура поэтического произведения является взаимоотношением между смыслом и образом, и разные воплощения «содержимого» определяют его типы. Автор обращает внимание на символический смысл и на его разные свойства: 1. «Трансфинитность смысла в образе <...> и в конструирующем образ тропе признается за специфический признак символа». 2. Данная трансфинитность принимается как «определенная множественность» со своим специфическим строением. Образы как носители смысла организуются закономерно, согласно принципу того или иного жанра: «нить, связывающую их, можно назвать “содержанием” (Inhalt) или сюжетом, понимая под ним “схему”, по которой располагаются образы». 3. Определенный порядок множественности подразумеваний, отличный от сюжета, представляет «идею» художественного произведения.

По учению о суппозициях, обновляя его и применяя к современной терминологии, продолжает Губер, можно определить троп как *suppositio nominum*, а символический смысл произведения — как *suppositio significatorum*, где подразумевание распространяется на суппонированное значение, указывает на ряд других возможных значений. Автор предлагает целую классификацию

78 Губер А.А. Указ. соч. С. 135.

79 Там же. С. 137—138.

80 Там же. С. 145.

суппозиций и заключает: «...так, через ряд суппозиций осуществляется та необходимая взаимопроникновенность образа и смысла, их полное единство и неразложимость, которые необходимы для символической поэмы»<sup>81</sup>. В конце своей работы Губер применяет концепцию на практике: анализируя четыре строфы лермонтовского «Демона», он находит в каждой из них разные типы суппозиций, причем вполне убедительно.

Подведем итог: несмотря на то что гахновцы часто пересказывают почти дословно соображения немецких современников, пользуясь немецкими определениями как более подходящими, их работы представляют огромный интерес. Исследования в области литературоведения, проведенные под эгидой программных положений Шпета, содержат множество черт, предвосхищающих развитие современного учения о литературе в разных направлениях. Работы гахновцев, как можно заключить из этого обзора, еще недостаточно изучены. Они до сих пор являются весьма плодотворными и могут многое осветить в истоках современного литературоведения.

---

81 Губер А.А. Указ. соч. С. 147. Автор анализирует структуру художественного произведения, касаясь актуального тогда и сейчас вопроса о месте в нем автора: «Весьма в наше время распространенные толкования подобного рода ("поэт хотел именно это сказать") нужно отвергнуть со всей решительностью. Важно не то, что "хотел" или "намеревался" поэт сказать, а то, что у него вышло, что мы имеем без биографических или иных персональных указаний. Может быть, они и интересны и нужны для биографических же или психологических целей, для эстетического же восприятия они в лучшем случае безразличны» (Там же. С. 149).