

УДК 141.5
DOI: 10.17223/1998863X/32/9

Н.С. Плотников

ИСКУССТВО И ДЕЙТЕВТЕЛЬНОСТЬ. ГЕГЕЛЬ, ШПЕТ И РУССКАЯ ЭСТЕТИКА¹

Рассматриваются основные направления рецепции гегелевской эстетики в философском сообществе Государственной академии художественных наук в 1920-е гг. Центральным сюжетом дискуссии о Гегеле в ГАХН является проблема онтологии искусства, разработанная в трудах Г.Г. Шпета. В рамках такой онтологии Шпет предлагает интерпретацию гегелевской эстетики как свободную от метафизических предпосылок.

Ключевые слова: *эстетика Гегеля, философия в России, искусствознание, онтология искусства, эстетическая видимость, эстетический предмет, признание.*

1. Эстетика Гегеля в России

В многообразной и полной приключений истории распространения гегелевской философии в России обсуждение его эстетики играет парадоксальную роль. С одной стороны, вопросы эстетики и литературной критики являются главным катализатором рецепции Гегеля в России в 1830–40-е гг., прежде всего в кружке Н. Станкевича. Члены этого кружка – сам Станкевич, М. Катков и М. Бакунин – устанавливают не только прямые контакты с учениками Гегеля в Берлине, занимающимися теорией искусства, в том числе с издателем «Лекций по эстетике» Генрихом Густавом Гото. Они используют все свои познания гегелевской философии для обоснования и утверждения целого направления литературной критики (философской и социальной критики), которая благодаря В. Белинскому и его публицистической активности определяет на многие десятилетия дискурс об искусстве в России.

С другой стороны, именно потому, что философия была здесь подчинена интересам публицистики и принималась во внимание только как средство легитимации определенного идеологического направления, разработка вопросов эстетики и теории искусства на основе Гегеля оказалась отеснена на периферию интеллектуальных интересов не только в 1840-е гг., но и в последующие десятилетия. В качестве иллюстрации этого состояния общего невнимания к деталям гегелевского учения можно упомянуть тот факт, что русская публикация «Лекций по эстетике» Гегеля, вышедшая двумя изданиями в 1847 и 1869 гг. [1], представляет собой перевод с французского, причем даже не перевод, а сокращенный пересказ французского текста, который, в свою очередь, является весьма вольным изложением немецкого оригинала. Никаких других попыток создать более пригодное издание, по

¹ Переработанный вариант статьи, вышедшей на английском языке: Plotnikov, N. Hegel at the GAKhN: between idealism and Marxism □ on the aesthetic debates in Russia in the 1920s. // Studies in East European Thought. 65 (2013), Heft 3–4, 213–225.

которому можно было бы изучать философию искусства Гегеля в России, еще не предпринималось.

Впрочем, повсюду в Европе интеллектуальное влияние гегельянства во второй половине XIX в. сменяется повсеместной критикой системы Гегеля. В области теории искусства эта критика призывает отказаться от «спекулятивной эстетики» и заменить «эстетику сверху», т.е. метафизические рассуждения об идее прекрасного, так называемой эстетикой снизу, т.е. эмпирическим и психологическим анализом процессов производства и восприятия искусства. Кроме того, в России эта критика гегельянства развивалась на фоне слабого развития теории искусства. При общем господстве сугубо утилитарного отношения к искусству даже слабые попытки улучшить ситуацию с искусствоведением оказывались тщетными: большинство кафедр истории и теории «изящных искусств», введенных в российских университетах согласно Уставу 1863 г., оставались вакантными целыми десятилетиями. И даже художественный подъем начала XX в., связанный с символизмом, не сильно изменил эту ситуацию: еще в 1914 г. рецензент новых переводов по теории искусства вынужден был констатировать: «Из трех излюбленных философами категорий истинного, доброго и прекрасного – последней в нашей литературе повезло наименее» и с горечью продолжить: «...русский читатель весьма подозрительно относится ко всяким эстетикам» [2. С. 60]. Но даже и те эстетические теории, что получили распространение в России начала XX в. и ставили в центр внимания вопрос о самостоятельной ценности эстетического опыта, развивали преимущественно либо психологический, либо неокантианский подходы и не проявляли к эстетике Гегеля никакого особенного интереса, рассматривая ее как разновидность «философской сказки» [3. С. 95].

На этом фоне не кажутся, поэтому, удивительными многократные заявления представителей советской эстетики, что научное исследование и издание философии искусства Гегеля начинается впервые лишь с советским марксизмом. Причем оба поколения советской философии оспаривали пальму первенства в научном освоении эстетики Гегеля. Если Мих. Лифшиц относил начало этой работы к середине 1930-х гг. [4. С. 275–283], т.е. к периоду его собственного вхождения в академическую среду и его сотрудничеству с Г. Лукачем при разработке марксистской эстетики, то видный представитель советской философии 60-х гг. Ю.Н. Давыдов, напротив, утверждал, что «мировой дух осел в эстетике» лишь с началом деятельности его поколения в 1950–60-х гг. [5. С. 5–22].

Между тем следует признать – и обоснованию этого тезиса посвящена данная статья, – что интенсивное *научное освоение эстетики Гегеля* не только начинается до советского марксизма, но и развивается сначала как *альтернатива* марксистской интерпретации искусства. Речь идет о круге философов и искусствоведов, объединившихся в 1920-е гг. вокруг Государственной академии художественных наук (ГАХН) в Москве под руководством философа Густава Шпета для разработки основ эстетической теории. Благодаря их деятельности ГАХН стала в недолгий период ее существования (с 1921 до фактического разгрома в 1929 г.) центральным форумом дискуссии по поводу гегелевской эстетики и разработки основных принципов философии искусства¹.

¹ О восприятии немецкой классической эстетики в ГАХН см.: [6. Т. 1].

2. ГАХН и дискуссия о Гегеле

Основанная осенью 1921 г. в Москве при активном участии художников (в первую очередь, В. Кандинского), философов (Г. Шпета, Ф. Степуна, С. Франка), искусствоведов и литературоведов (А. Габричевского, П. Когана, М. Гершензона), Российская (затем Государственная) академия художественных наук должна была стать по замыслу ее создателей исследовательской институцией, которая бы устанавливала новую связь науки и искусства. Задача академии, определенная в Уставе как «всестороннее исследование всех видов искусств и художественной культуры» (§ 1), предполагала не только расширение области анализа, т.е. расширение понятия искусства – от традиционной истории искусства и литературы до изучения кино, театра, декоративного искусства и пр., – но также и интеграцию различных подходов к исследованию искусства – экспериментально-психологического, социологического, специально-научного и философского. По существу, проект академии требовал не просто объединения всех искусствоведческих дисциплин, но создания нового типа гуманитарного знания, способного установить взаимосвязь философии, исторических наук о культуре, естественных наук о человеке и социальных наук с целью «всестороннего исследования искусств». Этот проект предполагалось осуществить во взаимодействии трех отделений академии: физико-психологического (под руководством В. Кандинского), социологического (под руководством В. Фриче) и философского (под руководством Г. Шпета).

Общей методологической рамкой, объединяющей эти весьма разнородные подходы в исследовании искусства, становится в ГАХН идея «языка»: изучение искусства как языка эстетических форм и их взаимосвязей, разработка науки об искусстве как системы эстетических понятий определяются в качестве основных направлений академии, которые конкретизируются в задаче создать «Энциклопедию искусства» или, согласно другому названию этого проекта, «Словарь художественной терминологии» <Частичная публикация см.: [7]. – Н. П.>. В ходе подготовки «Словаря» в ГАХН развернулась работа по исследованию основных эстетических понятий в их истории и современном употреблении, которая сразу столкнулась с тем обстоятельством, что история эстетических понятий в России не только не изучена, но что на русском языке отсутствует большинство классических текстов по философии искусства, а имеющиеся непригодны в силу слабой разработанности терминологии. По этой причине критико-аналитическая работа в ГАХН с самого начала была дополнена работой по переводу и комментированию классических текстов из истории эстетики. На первое место в планах академии была поставлена «Эстетика» Гегеля [8. С. 419].

При этом эстетическая концепция Гегеля рассматривалась членами философского отделения ГАХН отнюдь не просто как исторический источник в связи с анализом истории эстетической терминологии. Задача теоретического определения искусства как предмета научного исследования, как она программно формулировалась философами в ГАХН [9. С. 3–20], отсылала к гегелевской философии искусства, по крайней мере, в двух отношениях: речь шла о том, чтобы обосновать *научное исследование* искусства в отличие от его непосредственного переживания, от интерпретации произведений ху-

дожниками или художественной критики, т.е. определить общие методологические принципы той «науки об искусстве», в которую объединялись в рамках ГАХН отдельные дисциплины эмпирического искусствознания (от изучения литературы, живописи и музыки до театра, книжной графики и художественного фольклора). Вместе с тем проект философского отделения заключался в том, чтобы показать возможности научного исследования *искусства* как самостоятельного предмета анализа, который выделяется из поля разнородного эстетического опыта и не сводится к нему. Тем самым поставленная Гегелем в его «Лекциях по эстетике» проблема рассмотрения искусства как предмета научного познания приобретала в исследованиях философов и ученых ГАХН новый смысл как вопрос о границах предмета искусствознания в контексте бурного развития новых художественных практик (кино, дизайн, свободный танец и т.д.) и трансформации прежних¹.

Обращение к Гегелю ученых ГАХН не ограничивалось поэтому лишь переводческим интересом, хотя нужно отметить не только тот факт, что перевод «Введения в эстетику» Гегеля, выполненный Н. Волковым, был отредактирован и откомментирован Шпетом еще в 1920-е гг. и не был опубликован по причине расформирования ГАХН, но также и то, что все три переводчика «Лекций по эстетике» в советском собрании сочинений Гегеля (1930–50-х гг.) [13. Т. XII, XIII, XIV] – Б.Г. Столпнер, Б.С. Чернышев и П.С. Попов – были сотрудниками философского отделения ГАХН, занимавшимися вопросами перевода и исследования эстетической терминологии, а П.С. Попов, переведивший также и «Философию искусства» Шеллинга, был руководителем историко-терминологического отдела (комиссии) ГАХН.

Но помимо переводческой работы и исследований по истории понятий, сотрудники философского отделения обращаются к Гегелю в контексте интерпретации ключевых проблем философии искусства: А.Ф. Лосев, конструирующий систему эстетических форм на основе диалектики неоплатонизма и Гегеля², Б.С. Чернышев, анализирующий то, как Гегель рефлектирует социальные факторы истории искусства в своей эстетике [14. С. 5–54], А.К. Топорков, обсуждающий возможности дальнейших эпох в развития искусства, за пределами гегелевской схемы трех исторических форм искусства – символической, классической и романтической [15]. В еще большей степени это касается ближайших единомышленников и учеников Шпета на философском отделении, которые в своих исследованиях прямо опираются на основные принципы гегелевской эстетики, как это делает ученица Шпета А.К. Соловьева, рассматривающая критерии разграничения искусства и эстетического опыта [16]³, или философ и психолог Н.И. Жинкин, который реабилитирует гегелевское понятие художественной формы (*Kunstform*) в полемике с психологизмом и формализмом современной эстетики [17. С. 7–50].

¹ Ср. в связи с определением основных направлений работы философского отделения вопрос Шпета, адресованный коллегам: «Известно ли историкам искусства, *чего* историю они изучают?» [9. С. 4].

² См. [10], а также доклады Лосева в ГАХН о Гегеле и диалектике в [11]. Подробнее [12].

³ Ср. также доклад Соловьевой в ГАХН «О взаимоотношении проблем эстетики и философии искусства на основании построений Гегеля», 09.03.1926.

Все эти указания вновь возвращают нас к вопросу о том, какую роль в философском проекте Густава Шпета играет обращение к принципам философии Гегеля – вопросу, неоднократно ставившемуся прежде, но так и не получившему детального разрешения в силу парадоксального характера этого обращения¹. С одной стороны, Шпет был долгое время известен культурной публике как переводчик на русский язык «Феноменологии духа» Гегеля, и сам неоднократно подчеркивал необходимость актуализировать концепцию Гегеля в современной философской дискуссии². С другой стороны, никаких специальных интерпретаций Гегеля Шпет не оставил, предпочитая включать ссылки на гегелевские аргументы в свои анализы концепций Э. Гуссерля, В. Дильтея или В. фон Гумбольдта. Ориентируясь на эти анализы, исследователи философии Шпета рассматривали ее преимущественно в контексте феноменологии и философии языка. Глядя из этой перспективы, эстетическая концепция Шпета представлялась, однако, лишь разновидностью формальной эстетики, расширяющей и дополняющей теории русского формализма герменевтическим аспектом (рассмотрения языка с точки зрения интерпретации языкового выражения). Между тем, если рассматривать разработки философии искусства у Шпета не как приложение его герменевтической феноменологии языка и культуры к частному случаю искусства (как разновидности языка), но как стремление определить и обосновать «само-законность» искусства как феномена культуры в поле исследовательских задач и дискуссий ГАХН, то опора Шпета на гегелевские аргументы предстанет в гораздо более отчетливом виде. Его критика психологического и нормативного обоснований современной эстетики, которые имеют своим общим истоком кантианский формализм, хотя и воспринималась современниками, а затем и исследователями как продолжение критики психологизма и антипсихологизма в феноменологии Гуссерля, имеет больше сходства с культурно-историческими аргументами Гегеля и Дильтея, нежели феноменологической эстетикой, так как последняя сформировалась именно как формальная эстетика, исходящая из перцептивного опыта вещей и обоснования этого опыта в субъекте.

Нужно, конечно, признать, что это направление философской работы в ГАХН осталось в значительной мере на стадии *non finito*. Издание гегелевской «Эстетики» завершить не удалось, многие планировавшиеся работы Шпета и его ближайших сотрудников так и остались на стадии разработок, специальные исследования о Гегеле написаны не были. Тем не менее на основе опубликованных текстов, а также архивных материалов, в том числе и по истории дискуссий в ГАХН, можно реконструировать смысл обращения Шпета и круга его единомышленников к эстетике Гегеля. Разрабатывавшаяся Шпетом «онтология искусства» на основе философии культуры была сознательной попыткой возобновления гегелевской эстетики в постметафизическую эпоху – попыткой, включавшей в себя намерение разработать общие

¹ См., напр.: [18–1].

² Ср. «На этот путь стала немецкая идеалистическая философия и в лице Гегеля достигла результатов, приемлемых для нас, однако, лишь формально, так как и Гегель не удержался от гипостазирования найденного им «тождественного» момента в абсолютную метафизическую реальность» [22. С. 50].

критерии научного дискурса об искусстве, способного интегрировать в себя все более дифференцирующиеся искусствоведческие дисциплины, но также включавшей в себя и замысел оправдания самостоятельной роли искусства в эпоху господства научной рефлексии. Руководящей нитью этого философского проекта Шпета является «проблема действительности» и ее распространения на область предметов, создаваемых искусством.

3. Проблема эстетической действительности

Разгром Академии художественных наук в 1929 г. сопровождался кампанией публичных обвинений, в которых ГАХН была провозглашена «последней цитаделью и убежищем обанкротившегося идеализма» [23. С. 3]. Этот идеологический ярлык («цитадель идеализма») не раз использовался большевистской прессой того времени для обвинения и преследования инакомыслящих (в частности, при разгроме ОПОЯЗа, ГИИИ, да и в процессе «чистки» ГАХН). Абсурдность данного обвинения в адрес философов ГАХН предстает в еще более гротескном виде, если учесть, что для Шпета проблема «действительности» и ее «оправдания» в разуме, в практической жизни и в искусстве представляет собой основную задачу и конечную цель всякой философии [24. С. 37], в силу чего он предпочитает характеризовать собственную позицию как «реализм» или даже как «подлинный *социальный реализм*» [24. С. 195].

Вопрос о действительности, в смысле различения модусов действительности и, соответственно, модусов сознания, на нее направленных, находится в центре внимания и философии искусства Шпета как вопрос о специфическом статусе бытия объектов искусства. Формулируя эту проблему бытия эстетического предмета, или, в более широком смысле, проблему «эстетической действительности», Шпет стремится отграничить свою позицию от двух направлений в интерпретации искусства, которые ставят под сомнение действительность эстетического предмета в целом, определяя эстетическую сферу как сферу «недействительного», т.е. как следствия или вторичного эффекта какой-то другой инстанции. Такой инстанцией выступает, с одной стороны, внутреннее «переживание» субъекта – будь то художник или реципиент, – на основании которого некая физическая вещь трансформируется в эстетический объект. К этой сфере относится, как правило, всё, что связано с личным субъективным замыслом при создании произведения, либо то, что относится к сфере его восприятия («деавтоматизация восприятия», «эстетическое наслаждение» или «структуры визуального опыта» и т.п.). Во всех этих подходах, характеризующих равным образом как психологическую, так и формальную эстетику, эстетический предмет не имеет самостоятельного модуса существования, а представляет собой лишь следствие ментальных актов (или, как тогда говорилось, «переживания») субъекта¹.

С другой стороны, Шпет выступает, хотя и не столь отчетливо, против социологического объективизма, полагающего, что все основные определения предмета как художественного объекта лежат в плоскости социальных и институциональных отношений и имеют конвенциональный характер

¹ Ср. выпады Г. Шпета против «идеалистов» и так называемых переживальщиков [25. С. 55].

в зависимости, например, от роли и функции общественного класса. Хотя никаких прямых высказываний по поводу марксизма в произведениях Шпета почти нет, да и в области эстетики марксизм в 1920-е гг. представлял еще довольно разнородное поле весьма различных подходов¹, но из критических замечаний Шпета по поводу «подражания действительности», а также детерминизма «социальных ролей»² можно заключить, что, с его точки зрения, марксистское понимание искусства как «рефлекса» социальных отношений, будь то социологический детерминизм в смысле Плеханова и Луначарского, будь то диалектическая «теория отражения» в смысле Лукача и Лифшица, лишает эстетический предмет статуса действительности. «Искусство», как и все прочие идеологические формы сознания, не имеют, по Марксу, никакой самостоятельной истории и развития [27. С. 27], а следовательно, и не могут рассматриваться как разновидность действительности.

В отличие от обеих интерпретаций Шпет, напротив, ставит вопрос об эстетическом предмете, имея в виду, что этот предмет не есть лишь следствие субъективной эстетической установки, но также и не результат социальных конвенций, делающих данный объект лишь производным от его социального (рыночного, институционального и т.п.) статуса, а имеет автономный модус бытия – «эстетическую действительность» [26. С. 65]. Но как определяется этот модус и как он ограничивается «от действительности просто переживаемой, житейски-практической, от действительности познаваемой, от действительности религиозного опыта, нравственного поведения и т.п.» [26. С. 65]?

Для ответа на этот вопрос следует, однако, определить смысл той действительности, от которой мы отличаем бытие эстетического предмета. Самым элементарным ответом является, как правило, указание на окружающие нас вещи, которые составляют наш «первоначальный» опыт действительности. Но подвох в этой апелляции к непосредственному опыту заключается в том, что первоначально нам даны как раз не физические вещи. Исправляя ошибку теории познания, которая вплоть до Гуссерля оперирует представлением о вещи как изолированном физическом объекте, Шпет утверждает, что в окружающей нас действительности мы встречаем в первую очередь лишь «социальные вещи» в контексте практического оперирования с ними. Вещи попадают в поле нашего опыта как средства, как материал наших действий, как предметы обихода, т.е. как элементы и носители социальных связей. Это утверждение о социальном характере действительности имеет у Шпета значение универсального онтологического постулата: «На самом деле, окружающая нас действительность *prima facie* именно действительность не «природная», а «социальная», «историческая», «культурная»» [28. С. 74]. И в более раннем тексте: «Положение вещей таково, что мы даже *иной* действительности, кроме социальной, и не знаем: Сириус, Вега и отдаленнейшие звезды и туманности для нас также суть социальные объекты»

¹ Уже в рамках социологического отделения ГАХН, призванного разрабатывать теорию искусства на марксистской основе, на статус «марксистских» претендуют весьма разнородные концепции, такие как «вульгарная» социология В. Фриче, биологически ориентированная эстетика А. Луначарского, историко-социологическая эстетика П. Сакулина и др. Примечательно при этом, что ни для одной из этих концепций освоение эстетики Гегеля не играет никакой существенной роли.

² «Художник как такой – это относится и ко всякому культурному лицу как *такому* – не высшая порода обезьяны и также не «гражданин» или «товарищ»» [26. С. 77].

[28. С. 90]. Физическая вещь – это не первичная данность, а результат последующего абстрагирования социальной вещи из поля взаимосвязей в соответствии с определенными прагматическими критериями. В этой связи Шпет без труда мог солидаризироваться с определением товара в «Капитале» К. Маркса как «чувственно-сверхчувственной вещи» [24. С. 179], имея в виду, что это определение характеризует понимание действительности в целом: вещи, которые даны нам в повседневном опыте, всегда отсылают к тем социальным отношениям, в которых они используются, т.е. они не только лишь природные объекты, но также знаки тех отношений, в которых они являются¹. Поэтому когда ставится вопрос об отличии эстетической от «окружающей нас» действительности, то следует учитывать, что эту последнюю конституируют прагматические взаимосвязи вещей-знаков, средств, инструментов и проч.

Исходя из признания этого существенно «прагматического» характера действительности, мы можем констатировать присутствие в поле нашего опыта такого рода объектов, которые характеризуются как раз изолированностью из прагматических отношений. Как вещи среди остальных вещей, они, конечно, также могут быть включены в отношения целей и средств, но то, что составляет *differentia specifica* их бытия, лежит за пределами их инструментального использования в качестве социальных средств. Для обозначения этого отличительного признака бытия эстетических предметов Шпет использует термин «отрешенность». Соответственно, и основной характеристикой эстетической действительности является ее определение как действительности *отрешенной*: «эстетическая действительность есть действительность отрешенная, а не «натуральная» и не прагматическая» [30. С. 35].

Для развития нашей темы существенно, что при разъяснении этого свойства Шпет также обращается к Гегелю и его понятию «видимости» (*Schein*) в «Лекциях по эстетике», подчеркивая, что большинство современных понятий, описывающих фикциональный характер эстетического – «изоляция», «иллюзия» и т.п. (можно также добавить и «остранение»), – непригодны для характеристики его как модуса действительности, в силу своей зависимости от психологизма. Вместе с Гегелем Шпет настаивает, что в случае отрешенности речь идет о модусе бытия, т.е. онтологической характеристике эстетического предмета, и что этот модус описывается как «между» чувственной данностью и идеей (в гегелевской формулировке «произведение искусства» – это «середина между непосредственной чувственностью и идеальной мыслью» [31. S. 59]). Поскольку, однако, для Шпета любая вещь окружающей действительности является не просто физическим объектом, но и связана с ее интерпретацией в прагматическом контексте, постольку модус «отрешенности» требует здесь дальнейшего уточнения: отрешенность предмета означает, что он является «как бы действительным» («квазидействительным») [26. С. 69, 24. С. 177 и др.], т.е. что он исключен из прагматических отношений цели и средств, и поэтому к нему неприменим критерий соответствия фактической действительности. Но предмет также не

¹ Здесь источник метафоры □ «язык вещей», которая в исследованиях философов ГАХН понимается даже не как метафора, а как онтологический признак социальной вещи. Ср.: [29].

относится и к области чистых идей, которые, подобно математическим объектам, подчинены принципу логической непротиворечивости.

Шпет использует гегелевские аргументы, однако не только в общем определении эстетической действительности как «отрешенности» или как «видимости». Саму эту действительность он интерпретирует, исходя из феномена искусства с тем, чтобы выделить его специфические особенности в поле эстетического опыта. А определяющей характеристикой данного феномена является, согласно Шпету, установка на выражение смысла. Речь при этом не идет о каком-то субъективном замысле художника или интерпретации реципиента, но о том, что сама предметная структура художественного объекта существенно «сигнификативна» [26. С. 76]¹. Если всякая вещь социальной действительности имплицитно содержит в себе корреляцию эмпирического существования и прагматической интерпретации («an sich» в терминологии Гегеля), то художественный объект – это такой предмет, который *эксплицитно* воплощает эту связь чувственного образа и смысла («an und für sich» по той же терминологической номенклатуре). Художественные объекты – не только «социальные», но также и «культурные» вещи, поскольку они являются знаками не только прагматических отношений, но также и знаками рефлексии этих отношений, воплощаемой в объекте. Поэтому, как замечает Шпет, искусство – это модус действительности «сигнификативной», в которой связь факта и смысла становится эксплицитной темой выражения. Иначе говоря, художественный объект всегда «о чем-то», в отличие от социальной вещи, которая – лишь средство в прагматических отношениях, но это «что-то» – не содержание эмпирической действительности, а смысл действительности отрешенной. Отрешая предмет от прагматических взаимосвязей, искусство делает видимой эту «осмысленность» или «интерпретированность» действительности как таковую, которая составляет условие бытия предмета как социальной вещи. Полемика Шпета с футуристами и его критика представления о чистой форме языка, свободной от всякого смысла [25], обусловлена, без сомнения, этим убеждением в неустранимости смыслового измерения у всякого художественного объекта, а, в конечном счете, и «разумности» всей действительности².

В анализе искусства как парадигмы эстетической действительности Шпет вводит, наряду с «отрешенностью» и «сигнификативностью», еще один элемент описания, который опирается на принципы эстетики Гегеля. Искусство, согласно этому описанию, не только выражение некоторого смысла, не только сообщение о культурном бытии, но также и *самоманифестация* культурного бытия, понимаемого как сообщество людей, создающих и воспринимающих художественные объекты³. Здесь искусство – не знак чего-то другого, а утверждение и удостоверение факта существования субъектов как участников единой культурной общности. Иначе говоря, искусство – это еще и «самосознание» сообщества людей как культурного

¹ По поводу «герменевтического» характера эстетики Шпета см. [32].

² О перипетиях тезиса «все действительное разумно» в русской интеллектуальной истории см. [33].

³ В набросках к статье «Искусство как вид знания» Шпет использует для обозначения модуса этого бытия термин «актуальность» (в отличие от «действительности» и «реальности») [34. С. 141].

единства (а в перспективе и всего человечества) или, в гегелевской терминологии «для-себя-бытие» (*für sich*) культурного сообщества¹.

«Культура» здесь как раз и есть та общность субъектов, которая в противоположность социальной коммуникации отдельных индивидов обнаруживает себя или «наличествует» в их соучастии в общем самосознании. Искусство же сохраняет и культивирует эту общность самосознания, «т.е. сознание себя в общении, в общем единстве с другими»², тем, что всякий раз заново ее воплощает. Так, литература, замечает Шпет в одном из своих поздних текстов, становится манифестацией культурного самосознания, но не как его отражение, а как его активное воплощение и формирование в слове. Соучаствуя в этом «мире искусства», человек приобретает опыт субъективности – своей и других – не как природных индивидов, а как субъектов культурного творчества³.

4. Искусство как защита от «тирании смысла»

Может возникнуть впечатление, что эта модель культурной общности, реализуемая искусством, имеет значительное сходство с гегельянско-марксистским идеалом неотчужденного существования, который культивировался советской эстетикой начиная с 1930-х гг. Ведь и официальная доктрина коммунизма преподносила эстетическое воспитание как составной элемент формирования коммунистической личности⁴. Обсуждение этих параллелей потребовало бы отдельного исследования, имеющего целью показать, каким образом неогуманизм немецкой классической эстетики, вопреки всей критике в его адрес со стороны постреволюционных движений русского авангарда, смог быть использован в роли предшественника «пролетарского» гуманизма советского режима.

Чтобы маркировать точку наибольшего расхождения Шпета с марксистской эстетикой, которая начиная с 1930-х также активно апроприрует идеи Гегеля для разработки своей систематики⁵, стоит обратить внимание на еще один аспект «проблемы действительности». Для марксистского объективизма смысл, воплощаемый искусством, оказывается лишь несамостоятельным отражением смысла, сформированного в действительности вне и помимо искусства (как формы сознания). Перефразируя формулу Маркса, можно сказать: мир давно уже понят, осталось его только изменить. Более того, мир уже изначально понятен, его смысл объективен, и важно лишь занять правильную позицию по отношению к нему. При этом во внимание принимаются две позиции сознания. Мих. Лифшиц в своей ранней статье 1931 г. «Эстетика Гегеля и диалектический материализм» отчетливо их формулирует, прибегая опять-таки к гегелевским терминам: либо «примирение» с действительностью, либо ее революционное «отрицание» [4. С. 94–95].

¹ Ссылку на этот термин у Шпета см. [34. С. 130].

² Г.Г. Шпет. Искусство как вид знания // НИОР РГБ. Ф. 718. Карт. 7. Ед. хр. 3. Л. 39об. (в опубликованном тексте [34] отсутствует).

³ Ср.: «Сознание себя как культурно-социальной общности – не то же, что отвлеченная *особь*» [24. С. 217].

⁴ Ср., напр., [35], а также статью «Эстетическое воспитание» [36. С. 346].

⁵ Особенно в публикациях журнала «Литературный критик».

Напротив, та социальная объективность смысла, которую Шпет, соглашаясь с Марксом, характеризует как «чувственно-сверхчувственную» вещь, требует, с его точки зрения, еще одного фактора, отсутствующего в марксистской схеме, – чтобы смысл стал действительностью, необходимо *признание* его со стороны сознания; необходимо непрерывное и всякий раз возобновляемое действие интерпретации, благодаря которой социальное бытие утверждается как действительность, т.е. одновременно как фактическая данность и как результат действия духа. «Дух – не метафизический Сезам, не жизненный эликсир, он реален не «в себе», а в признании» [25. С. 40].

Понятие «признания» как удостоверения и подтверждения действительности некоего бытия сознанием играет ключевую роль в философии Шпета, и он сам это неоднократно подчеркивает, особенно отчетливо в одном письме 1936 г. из ссылки к переводчице и филологу Наталии Игнатъевой: «Вы забыли одну из моих гениальных мыслей: для того, чтобы нечто было социально-реальным, социально-ценным <...>, необходимо, чтобы соответствующее общество признавало это. Признание (ну-ка, старина: *Anerkennung*) – детерминитивная [sic!] категория социального!» [37. С. 389].

Хотя Шпет и не называет напрямую источника этой, по его ироническому выражению, «гениальной мысли», но нетрудно установить, что она восходит к гегелевской диалектике «признания» (*Anerkennung*) из «Феноменологии духа», переводом которой Шпет был занят в том же году. Как и для Гегеля, проблема признания для Шпета заключается в том, что удостоверение действительности как объективной требует в качестве необходимого условия самостоятельности сознания, этот акт удостоверения осуществляющего. Иначе говоря, в диалектике признания обнаруживается, что действительность не просто налична фактически, а что она «исполняется» сознанием, как исполняется музыкальное произведение, чтобы стать культурной реальностью. «Признание» – это и есть акт такого *свободного исполнения действительности* сознанием, – как действительности социальных вещей, так и действительности других субъектов, существующих друг для друга благодаря актам «признания»¹.

Только допущением такого акта признания удается избежать того автоматизма объективного смысла, той «тирании смысла»² в тотальной понятности мира, в которую превращается фатализм объективно-исторической необходимости, провозглашаемый марксистами. В идее признания у Шпета сознание сохраняет тот зазор свободы, которая еще позволяет ему отказать действительности в праве на существование. Разум, как замечает Шпет, конечно, не создает действительности, но обладает в отношении к ней правом «онтического veto» [34. С. 132].

Искусство, тем что оно обращается к действительности недействительной, отрешенной – к «видимости» (*Schein*), – как раз и делает *видимым* тот

¹ Ср.: «Конкретный социальный субъект существует и остается таковым лишь при условии *признания* его как социального субъекта со стороны других, признаваемых им субъектов, и пока длится это признание» [24. С. 188].

² Если воспользоваться аллюзией на название известной выставки в Вене (1994) об архитектуре сталинизма под названием «Тирания прекрасного» [38].

акт признания, а с ним и свободы, что необходимо для утверждения действительности в целом. Еще до того, как научный разум признает действительность на логических основаниях, искусство удостоверяет бытие, показывая его. Художник, говорит Шпет, «раньше философа утверждает действительность, потому что впереди всякого познания идет созерцание» [25. С. 53]. И это – еще один гегелевский сюжет, воплощенный в институциональной структуре ГАХН в виде сотрудничества художников, искусствоведов и философов.

Литература

1. Курс эстетики, или Наука изящного. Соч. В.Ф (sic!) Гегеля / Перевел Василий Модестов. Ч. 1, 2. СПб., 1847. Ч. 3. СПб., 1859.
2. Ильинский И. [И.Д. Брук]. Рец. Рихард Гаман. Эстетика. М., 1913 // Заветы 1914, № 2.
3. Аничков Е.В. Очерк развития эстетических учений. Ч. 1 // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков, 1915. Т. 6.
4. Лифшиц Мих. О Гегеле. М., 2012.
5. Давыдов. Ю.Н. Дух мировой тогда осел в эстетике. [Интервью с Ю.Н. Давыдовым] // Ю.Н. Давыдов. Труд и искусство. М., 2008.
6. Доброхотов А.Л. Рецепция немецкой классической эстетики в трудах и дискуссиях ГАХН // Искусство как язык – языки искусства. Государственная академия художественных наук и русская эстетическая теория 1920-х гг. / под ред. Н.С. Плотникова и Н.П. Подземской. М., 2016. Т. 1. (в печати).
7. Словарь художественных терминов Г.А.Х.Н. 1923–1929 гг. / под ред. И.М. Чубарова. М., 2005.
8. Кондратьев А.И. Российская Академия Художественных Наук // Искусство. 1923. № 1.
9. Шпет Г.Г. К вопросу о постановке научной работы в области искусствоведения // Бюллетени ГАХН. 1926. № 4–5
10. Лосев А.Ф. Диалектика художественной формы. М., 1927.
11. Дунаев А.Г. Лосев и ГАХН (исследование архивных материалов и публикация докладов 20-х годов) // А.Ф. Лосев и культура XX века. М., 1991. С. 197–220.
12. Dobrokhotov A. GAKhN: an aesthetics of ruins, or Aleksey Losev's failed project // Studies in East European Thought 63 (2011). P. 31–42
13. Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике. // Г.В.Ф. Гегель. Сочинения. М., 1938, 1940, 1958. Т. XII, XIII, XIV.
14. Чернышев Б.С. Социологические мотивы в эстетике Гегеля // Искусство. 1927. № 4. С. 5–54.
15. Топорков А.К. Гегель и разрушение эстетики (РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 14. Ед. хр. 14. Л. 46).
16. Соловьева А.К. Письмо Г.Г. Шпету 2.12.1925 с прил. текста «Заметки к возможному различению проблем эстетики и философии искусства в построениях Гегеля» // НИОР РГБ. Ф. 718, К. 25. Ед. хр. 43.
17. Жинкин Н.И. Проблема эстетических форм // Художественная форма / под ред. А.Г. Циреса. М., 1927. С. 7–50.
18. Щедрина Т.Г. К вопросу о гегельянстве ... Густава Шпета // «Феноменология духа» Гегеля в контексте современного гегелеведения. М., 2010. С. 588–597.
19. Kline George L. Gustav G. Shpet as Interpreter of Hegel // Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej 44 (1999). P. 181–190.
20. Steiner Peter. Tropos Logikos. Gustav Shpet's Philosophy of History // Slavic Review 62 (2003), No. 2 (Summer). P. 343–358.
21. Tihanov Galin (Ed.). Gustav Shpet's contribution to philosophy and cultural theory. West Lafayette, Ind. 2009
22. Шпет Г.Г. Шпет. Статья для энциклопедического словаря «Гранат» // Начала. 1992. № 1.
23. Политика наступления // Печать и Революция. 1929. Кн. IV. Апрель.
24. Шпет Г.Г. Внутренняя форма слова. М., 1927.
25. Шпет Г.Г. Эстетические фрагменты. М., 1922. Вып. I.
26. Шпет Г.Г. Проблемы современной эстетики // Искусство. 1923. № 1.
27. Marx K., Engels F. Die deutsche Ideologie // Marx Engels Werke. Berlin 1969. Bd. 3.

28. Шпет Г.Г. Сознание и его собственник. // Г.Г. Шпет. Философские этюды. М., 1994.
29. Габричевский А.Г. Язык вещей // А.Г. Габричевский. Морфология искусства. М., 2002.
30. Шпет Г.Г. Театр как искусство // Г.Г. Шпет. Искусство как вид знания. М., 2007.
31. Hegel G.W.F. Vorlesungen über die Ästhetik // Werke. Frankfurt a. M. 1970. Bd. 13.
32. Bird R. The Hermeneutic Triangle: Gustav Shpet's Aesthetics in Context // G. Tihanov (Ed.). Gustav Shpet's contribution to philosophy and cultural theory. P. 28–44
33. Плотников Н.С. «Все действительное разумно»: Дискурс личности в русской интеллектуальной истории // Исследования по истории русской мысли 8 (2006–07). М., 2010. С. 191–210.
34. Шпет Г.Г. Искусство как вид знания // Г.Г. Шпет. Искусство как вид знания. М., 2007.
35. Лифшиц М.А. Марксизм и эстетическое воспитание // М.А. Лифшиц. Собрание сочинений. М., 1984. Т. 1. С. 388–430.
36. Научный коммунизм. Словарь / под ред. акад. А.М. Румянцева. М., 1983.
37. Шпет Г.Г. Жизнь в письмах. Эпистолярное наследие / под ред. Т.Г. Щедриной. М., 2005.
38. Noever P. (Hrsg.) Tyrannei des Schönen. Architektur der Stalin-Zeit. München/ New York, 1994.

Plotnikov Nikolai S. Ruhr-Universität Bochum (Bochum, German Federal Republic)

DOI: 10.17223/1998863X/32/9

ART AND REALITY. HEGEL, SHPET AND RUSSIAN AESTHETICS

Keywords: Hegel's aesthetics, Philosophy in Russia, art studies (kunstwissenschaft), ontology of art, aesthetic appearance (schein), aesthetical object, recognition

The article deals with the reception of Hegel's aesthetics in the philosophical community of State Academy of Arts in the 1920s. At the center of the discussion about Hegel in GAKhN is the problem of the ontology of art, presented by G. Shpet in his works. Under this ontology Shpet gives a non-metaphysical interpretation of Hegel's aesthetics. There, art is interpreted as an autonomous mode of cultural existence as "detached" or "aesthetic" reality. In characterizing this type of reality Shpet refers to two Hegel's definitions of art: (1) this reality is determined as an aesthetic "appearance" or "quasi-reality", in contrast to the pragmatic reality, and (2) this reality does not exist by itself and must be recognized by humans. Thus, there is some freedom in the definition of "aesthetic reality". Shpet's philosophy of art, based on the principles of Hegel's aesthetics, is an alternative to Marxist aesthetics which dominates at the turn of the 1920s-30s.

References

1. Hegel, V.F. (sic!) (1847) *Kurs estetiki, ili Nauka izyashchnogo* [The course of aesthetics, Or the science of fine]. Translated from German by V. Modestov. St. Petersburg.
2. Il'inskiy, I. (1914) *Rikhard Gaman. Estetika* [Richard Hamann. Aesthetics]. *Zavety*. 2.
3. Anichkov, E.V. (1915) *Ocherk razvitiya esteticheskikh ucheniy*. Ch. 1 [An essay on the development of aesthetics. Part 1]. *Voprosy teorii i psikhologii tvorchestva*. 6.
4. Lifshits, M. (2012) *O Gegele* [About Hegel]. Moscow: Gryundrisse.
5. Davydov, Yu.N. (2008) *Trud i iskusstvo* [Work and Art]. Moscow: Astrel'.
6. Dobrokhotoy, A.L. (2016) *Retseptsiya nemetskoj klassicheskoj estetiki v trudakh i diskussiyakh GAKhN* [The reception of German classical aesthetics in the works and discussions of the State Academy of Arts]. In: Plotnikov, N.S. & Podzemskaya, N.P. (eds) *Iskusstvo kak yazyk – yazyki iskusstva. Gosudarstvennaya akademiya khudozhestvennykh nauk i russkaya esteticheskaya teoriya 1920-kh gg.* [Art as a language – the language of art. The State Academy of Arts and Russian aesthetic theory of the 1920s.]. Vol. 1. Moscow. (In print).
7. Chubarov, I.M. (2005) *Slovar' khudozhestvennykh terminov GAKhN. 1923–1929 gg.* [The Dictionary of Art Terms by the State Academy of Arts. 1923–1929]. Moscow.
8. Kondrat'ev, A.I. (1923) *Rossiyskaya Akademiya Khudozhestvennykh Nauk* [The Russian Academy of Fine Arts]. *Iskusstvo*. 1.
9. Shpet, G.G. (1926) *K voprosu o postanovke nauchnoy raboty v oblasti iskusstvovedeniya* [On the formulation of research in the art studies]. *Byulleteni GAKhN*. 4–5
10. Losev, A.F. (1927) *Dialektika khudozhestvennoy formy* [The dialectic of the art form]. Moscow: A.F. Losev.
11. Dunaev, A.G. (1991) *Losev i GAKhN (issledovanie arkhivnykh materialov i publikatsiya dokladov 20-kh godov)* [Losev and the State Academy of Arts (a study of archival materials and the

- publication of reports of 1920s)]. In: Losev, A. A.F. *Losev i kul'tura XX veka* [A.F. Losev and the culture of the 20th century]. Moscow: Nauka. pp. 197–220.
12. Dobrokhotov, A. (2011) GAKhN: an aesthetics of ruins, or Aleksey Losev's failed project. *Studies in East European Thought*. 63(1). pp. 31–42. DOI: 10.1007/s11212-010-9131-x
 13. Hegel, G.W.F. (1938) *Sochineniya* [Works]. Moscow.
 14. Chernyshev, B.S. (1927) Sotsiologicheskie motivy v estetike Gegelya [Sociological motifs in Hegel's aesthetics]. *Iskusstvo*. 4. pp. 5–54.
 15. Toporkov, A.K. (n.d.) *Gegel' i razrushenie estetiki* [Hegel and the destruction of aesthetics]. The Russian State Archive of Literature and Arts. Fund 941. List 14. File. 14.
 16. Solov'eva, A.K. (1925) *Pis'mo G.G. Shpetu 2.12.1925 s pril. teksta "Zametki k vozmozhnomu razlicheniyu problem estetiki i filosofii iskusstva v postroeniyakh Gegelya"* [Letter to G.G. Shpet of December 2, 1925, with the text "Notes to the possibility of distinguishing the problems of aesthetics and philosophy of art in the constructions of Hegel"]. The Russian State Library. Fund 718. List 25. File 43.
 17. Zhinkin, N.I. (1927) Problema estetcheskikh form [The problem of aesthetic forms]. In: Tsires, A.G. (ed.) *Khudozhestvennaya forma* [The art form]. Moscow: State Academy of Arts. pp. 7–50.
 18. Shchedrina, T.G. (2010) K voprosu o gegel'yanstve ... Gustava Shpeta [On Gustav Shpet's Hegelianism]. In: Motroshilov, N.V. (ed.) "*Fenomenologiya dukha*" *Gegelya v kontekste sovremenogo gegelevdeniya* ["Phenomenology of Spirit" by Hegel in the context of modern Hegel Studies]. Moscow: Kanon +. pp. 588–597.
 19. Kline, G.L. (1999) Gustav G. Shpet as Interpreter of Hegel. *Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej*. 44. pp. 181–190.
 20. Steiner, P. (2003) Tropos Logikos. Gustav Shpet's Philosophy of History. *Slavic Review*. 62(2). pp. 343–358. DOI: 10.2307/3185581
 21. Tihanov, G. (ed.) (2009) *Gustav Shpet's contribution to philosophy and cultural theory*. West Lafayette.
 22. Shpet, G.G. (1992) Shpet. Stat'ya dlya entsiklopedicheskogo slovarya "Granat" [Shpet. An article for the Encyclopedia "Granat"]. *Nachala*. 1.
 23. Anon. (1929) Politika nastupleniya [The policy of forwardness]. *Pechat' i Revolyutsiya*. IV. April.
 24. Shpet, G.G. (1927) *Vnutrennyaya forma slova* [The inner form of the word]. Moscow: State Academy of Arts.
 25. Shpet, G.G. (1922) *Esteticheskie fragmenty* [Aesthetic excerpts]. Petrograd: Kolos.
 26. Shpet, G.G. (1923) Problemy sovremennoy estetiki [Problems of modern aesthetics]. *Iskusstvo*. 1.
 27. Marx, K. & Engels, F. (1969) *Werke* [Works]. Vol. 3. Berlin.
 28. Shpet, G.G. (1994) *Filosofskie etyudy* [Philosophical essays]. Moscow: Progress.
 29. Gabrichevskiy, A.G. (2002) *Morfologiya iskusstva* [Morphology of art]. Moscow: Agraf.
 30. Shpet, G.G. (2007) *Iskusstvo kak vid znaniya. Izbrannye trudy po filosofii kul'tury* [Art as a form of knowledge. Selected works on the philosophy of culture]. Moscow: ROSSPEN.
 31. Hegel, G.W.F. (1970) *Werke* [Works]. Vol. 13. Frankfurt a. M.
 32. Bird, R. (2009) The Hermeneutic Triangle: Gustav Shpet's Aesthetics in Context. In: Tihanov, G. (ed.). *Gustav Shpet's contribution to philosophy and cultural theory*. Purdue University Press. pp. 28–44
 33. Plotnikov, N.S. (2010) "Vse deystvitel'noe razumno": Diskurs personal'nosti v russkoy intellektual'noy istorii ["All real is rational": Discourse of personality in Russian intellectual history]. *Issledovaniya po istorii russkoy mysli*. 8. pp. 191–210.
 34. Shpet, G.G. (2007) *Iskusstvo kak vid znaniya. Izbrannye trudy po filosofii kul'tury* [Art as a form of knowledge. Selected works on the philosophy of culture]. Moscow: ROSSPEN.
 35. Lifshits, M.A. (1984) *Sobranie sochineniy* [Collected Works]. Vol. 1. Moscow. pp. 388–430.
 36. Rumyantsev, A.M. (ed.) (1983) *Nauchnyy kommunizm* [Scientific Communism]. Moscow: Political Literature.
 37. Shpet, G.G. (2005) *Zhizn' v pis'makh. Epistolyarnoe nasledie* [The life in letters. Epistolary heritage]. Moscow: ROSSPEN.
 38. Noever, P. (ed.) (1994) *Tyrannie des Schönen. Architektur der Stalin-Zeit* [The tyranny of beauty. The architecture of the Stalin era]. München/ New York: Prestel.