

УДК 7.011(Иоффе)

doi: 10.26907/2541-7738.2020.1.146-157

**«И.И. ЯВЛЯЕТСЯ АВТОРОМ ОЧЕНЬ ИНТЕРЕСНЫХ
КОНЦЕПЦИЙ, НО...»: ИЗ НАУЧНОЙ БИОГРАФИИ И.И. ИОФФЕ
КОНЦА 30-х ГОДОВ XX ВЕКА**

В.Г. Ананьев

*Санкт-Петербургский государственный университет,
г. Санкт-Петербург, 199034, Россия*

Аннотация

В статье рассмотрен один из эпизодов научной биографии отечественного историка и теоретика культуры Иеремии Исаевича Иоффе, связанный с критическим обсуждением его книги «Музыка советского кино» в 1938–1939 гг. С привлечением новых архивных материалов на примере этого эпизода показаны институциональные связи И.И. Иоффе с одним из интереснейших центров гуманитарной мысли Ленинграда – Институтом истории искусств. Используя в качестве теоретической основы концепцию трех рациональностей научного знания, автор демонстрирует причины описанной в статье рецепции идей И.И. Иоффе, характерной для отечественной гуманитарной среды 30-х годов XX в. Делается вывод о том, что неклассическая рациональность, черты которой могут быть обнаружены в трудах И.И. Иоффе, оказывалась «несовременной» классической рациональности, в большей степени присущей науке его времени.

Ключевые слова: И.И. Иоффе, Институт истории искусств, история культурологии, история науки

Имя Иеремии Исаевича Иоффе постепенно стало возвращаться в научный обиход отечественного гуманитарного знания на рубеже 80–90-х годов XX в. после почти полувекового забвения. В настоящее время восстановлены основные факты его биографии [1], предприняты попытки целостного контекстуального анализа разработанной им концепции синтетического изучения искусства [2] и выявления специфики предложенных моделей исследования [3]. Вместе с тем следует отметить, что окончательного возвращения все еще не произошло. Биография И.И. Иоффе написана преимущественно на основании свидетельств современников, устной истории, сохранение которой было делом первостепенной важности в конце 80-х – начале 90-х годов XX в., когда живы были те, кто знал его лично. Анализ научных идей дается на основании опубликованных источников (трудов самого ученого). В силу объективных причин значительная часть архивных материалов остается невыявленной и не введенной в научный оборот. В настоящей статье на основании прежде не использовавшегося исследователями архивного материала мы постараемся осветить один из сюжетов научной биографии И.И. Иоффе, который может представлять интерес для понимания

контекста развития его научной концепции и специфики ее рецепции в советском научном пространстве. В историографии принято говорить о «дорогих ошибках» И.И. Иоффе и его «неортодоксальном марксизме» [3]. Но как именно эти «ошибки» понимались самими современниками? Как ими воспринималась «неортодоксальность» ученого? Представляется, что сюжет, выбранный для рассмотрения в статье, может дать некоторые ответы на эти вопросы в большей степени, чем абстрактные сравнения концепций Иоффе с концепциями его зарубежных современников или их толкования с позиций современных культурологических теорий (яркий пример такого подхода – [4]).

18 января 1939 г. в подвале последней страницы газеты «Советское искусство» появилась статья под броским заглавием – «Псевдонаучная стряпня», и с подзаголовком «О книге И. Иоффе “Музыка советского кино”» [5]. Ее автором был молодой музыковед, аспирант Московской консерватории И.В. Нестьев. Ставший впоследствии видным ученым и доктором искусствоведения, в 1939 г. И.В. Нестьев еще не обладал сколько-нибудь серьезным научным капиталом, хотя социальным обзаводиться уже начал – с 1937 г. он заведовал отделом в специализированной газете «Музыка», нередко публиковался и в «Советском искусстве». Статья представляла собой набор весьма резких характеристик, перемежаемых примерами стилистических неудач автора разбираемой работы. В своей книге И.И. Иоффе, по словам И.В. Нестьева, «топит творческие индивидуальности композиторов в потоке скучного описательного материала, изложенного к тому же крайне вычурным и туманным языком»¹ [5]. Большая часть книги посвящена «некритическому обзору» 40 советских фильмов, а в последней главе «в полном беспорядке свалены» «“выводы”, “законы” и “теоретические принципы”» [5]. Эти последние явно не вызывают у автора заметки никакой симпатии, наоборот: «Чахлые теоретические выводы, которые пытается делать Иоффе, поражают то вульгарностью, то надуманностью» [5]. Отторжение вызывает и стиль автора: «Беспрерывно мудрствуя, окружая читателя туманом непонятных фраз, ... Иоффе дезориентирует творческих работников вздорными определениями, грубыми искажениями истины» [5]. И далее: «Коллекция безграмотных фраз и вздорных определений могла бы украсить любой, самый веселый номер “Крокодила”» [5]. Собственно, сколько-нибудь аналитического разбора книги в статье нет, и она могла бы остаться свидетельством личной неприязни И.В. Нестьева к И.И. Иоффе, если бы не одно обстоятельство.

Вводная и заключительная части статьи не отсылали к конкретному «немелому» исследователю, а втягивали в пространство критики то учреждение, которое издало книгу – Государственный музыкальный научно-исследовательский институт в Ленинграде. Хотя это наименование едва ли скажет что-то современному читателю (за исключением, возможно, музыковедов), на самом деле это было учреждение с богатейшей историей. Под таким названием в 1937–1939 гг. функционировал прославленный Институт истории искусств (Зубовский институт, далее – Институт), бывший в 20-е годы одним из значительнейших интеллектуальных центров Петрограда – Ленинграда. Фактически разгромленный

¹ Здесь и далее в цитатах орфография и пунктуация даны в соответствии с нормами современного русского языка. – В.А.

в начале 30-х годов [6], он лишился самого главного своего качества – системности в изучении всех основных направлений искусства (изобразительного, словесного, музыкального, театрального), сформированной уникальным коллективом сотрудников к началу 20-х годов. Тем не менее, пройдя масштабную кампанию «разоблачений и критики», Институт продолжал действовать, сведя работу к музыковедческому направлению исследований.

И вот меньше чем через десять лет после того, как на страницах советской прессы его клеймили как «цитадель формалистов» и «оплот классово чуждого элемента», в одной из главных профильных газет страны появилась статья, в которой «псевдонаучной стряпней» объявлялась книга, выпущенная в качестве первого тома в серии трудов «обновленного и реорганизованного» Института. Об этой институциональной принадлежности обозреватель сообщал уже в первом абзаце заметки. А в заключении вопрошал: «Каким образом получилось, что малограмотный автор на 10 ½ печатных листах размазал целый ворох чепухи и вредного псевдонаучного вздора, а уважаемые руководители Музыкального института одобрили все это к печати?» [5]. И еще раз подчеркивал, что книга была одобрена к печати Ученым советом Института.

В таких условиях сам Институт не мог игнорировать произошедшее. Сохранившиеся в его архиве материалы, связанные с обсуждением самой книги, а также отклика на нее И.В. Нестьева, кажутся достаточно любопытными и требуют пристального рассмотрения. Прежде чем обратиться к ним, следует, однако, сказать несколько слов о связях с Институтом самого И.И. Иоффе.

В литературе можно встретить ошибочное мнение о том, что И.И. Иоффе никак не был связан с Зубовским институтом [7, с. 226]. Вероятно, причиной появления этой ошибки можно считать калейдоскопическую смену Институтом наименований, имевшую место в 30-е годы XX в. Название за это десятилетие менялось пять раз. Так что, хотя И.И. Иоффе и пришел сюда только лишь накануне разгрома начала 30-х годов, институциональная связь с преемниками зубовской традиции у него была. В архиве Российского института истории искусств сохранилось его личное дело, прежде, как представляется, не использовавшееся исследователями. Эти данные позволяют уточнить обстоятельства его службы.

Она началась 1 января 1930 г., когда И.И. Иоффе был назначен на должность сотрудника комитета современного изобразительного искусства с половинным окладом (Архив РИИИ, л. 6). На этой должности он, вероятно, проработал до 1 сентября 1936 г., когда был уволен в связи с ликвидацией секторов киноведения и изобразительного искусства (Архив РИИИ, л. 7). Однако уже через месяц, 15 октября 1936 г., его вновь зачисляют в штат, на этот раз на должность заведующего кабинетом графической записи и звукового кино (Архив РИИИ, л. 8). С 15 марта 1938 г. он заведует кабинетом музыки в кино (Архив РИИИ, л. 4, 9), а с 15 января 1940 г. является старшим научным сотрудником с сохранением персональной ставки. Покидает Институт И.И. Иоффе 15 июля 1941 г. (Архив РИИИ, л. 4); дата увольнения сверена по приказу: (ЦГАЛИ СПб1, л. 124).

Таким образом, как видим, более 10 лет научной жизни исследователя было связано с одним из первых в стране центров комплексного изучения искусства, одновременно с этим являвшимся и одним из первых центров зарождавшегося в этот период киноведения [8]. При этом важно отметить, что центральная работа

И.И. Иоффе, в которой наиболее полно была представлена его оригинальная концепция синтетического изучения искусств, вышла в свет в 1933 г., то есть после начала работы в Институте [9]. Вполне возможно, что его традиции повлияли на итоговое оформление наработок И.И. Иоффе, хотя формальная связь исследования с Институтом нигде в книге не обозначена. Кто рекомендовал ее к печати, остается неясным. А вот книга о музыке в кино проходила уже по линии Института. Причем путь ее был отнюдь не легким.

Обсуждение книги на Ученом совете Института состоялось еще 3 мая 1938 г. (ЦГАЛИ СПб2, л. 16) и началось не лучшим для автора образом. После того как была озвучена повестка дня, музыковед Р.И. Грубер, работавший в Институте еще с 1922 г., поставил вопрос о целесообразности самого обсуждения, «в виду того, что присутствующие не имели возможности ознакомиться с работой в целом» (ЦГАЛИ СПб2, л. 16). Было принято решение просить автора кратко изложить вступительную главу к книге и ее заключение, а также заслушать редактора работы «и на основании выслушанного все же провести обсуждение книги в тех пределах, которые при данных условиях возможны» (ЦГАЛИ СПб2, л. 16). И.И. Иоффе изложил требуемый материал, отметив, что основные тезисы исследования озвучивались в Институте еще к двадцатилетию Октябрьской революции, то есть в ноябре 1937 г. Кроме того, он подчеркнул, что и первая глава, и заключение по указаниям редактора подверглись сокращениям, уменьшены были части, в которых говорилось о драматической роли звука в кино и графической записи звука (ЦГАЛИ СПб2, л. 16).

Выступление Иоффе дискуссии не вызвало. Только ученица Р.И. Грубера М.П. Крохмаль задала автору два вопроса: на кого рассчитана книга и существует ли, по его мнению, внесюжетная музыка (ЦГАЛИ СПб2, л. 16). Ответы были ожидаемы: книга рассчитана на специалистов, внесюжетной музыки в кино не существует (ЦГАЛИ СПб2, л. 16 об.). Гораздо более содержательным было выступление редактора книги, музыковеда, а впоследствии и композитора М.А. Глуха. Будучи моложе И.И. Иоффе на 16 лет, М.А. Глух в 1934 г. окончил аспирантуру Института и был учеником И.И. Соллертинского, закончившего институтские курсы и служившего в Институте с 1923 г. М.А. Глух начал с того, что книга произвела на него двойственное впечатление: с одной стороны, он отметил «большой творческий труд автора и стремление поднять проблемы, которые до сих пор еще не поднимались», с другой же – признал разрешение этих проблем оставляющим «впечатление значительной неудовлетворенности» (ЦГАЛИ СПб2, л. 16 об.). Первое же его замечание касалось стиля автора – тот «говорит лучше, чем пишет», «язык книги тяжел, изложение недостаточно ясное, с длиннотами», даже кропотливая совместная правка текста не смогла снять все недочеты, необходима дополнительная литературная редакция. Наряду со стилистическими трудностями, М.А. Глух отметил и ряд «неверных формулировок», вызванных тем, что «в отношении общей проблематики многое недодумано». По его мнению, в книге оказалось «слишком много общепhilosophических высказываний, которые часто спорны и, кроме того, уводят от сути дела». К числу «неглубоких рассуждений» он отнес слова автора о советской политике в кино, советской драматургии, проблеме звука в кино. Причем, хотя относительно последнего вскользь было брошено – «здесь налицо большой

натуралистический привкус», это «идеологическое» замечание не получило развития в критике. Обозначив структурные недочеты книги («книга вообще по форме рыхлая»), далее М.А. Глух как наиболее проблемные отметил моменты, связанные с недостатком конкретного материала и глубиной профессионально-технологического анализа музыки. Наиболее существенным недостатком концепции автора, по его мнению, был следующий: «Оценка значения музыки в кино в развитии общей музыкальной культуры дана в том смысле, что музыка как будто только в кино приобрела истинные качества; это неверно, так как качественные элементы муз. мышления проявились уже и ранее в муз. творениях, главным образом в симфонической музыке и опере». Критиковались также догматичность высказываний автора и их формалистичность (ЦГАЛИ СПб2, л. 16 об.). Однако в итоге вывод редактора был в целом положительным: книга признавалась «несомненно нужной» и должна была быть напечатана, но только после внесения в текст «существенных изменений и сокращений», преимущественно во вводной и заключительной частях (ЦГАЛИ СПб2, л. 17).

В прениях первой слово взяла вновь М.П. Крохмаль, отметившая, что на обсуждениях Ученого совета, которые должны гарантировать высокое качество выпускаемых Институтом работ, «нужна особенно тщательная, но дружеская критика, для того чтобы оградить и автора, и Институт от нападков выпускаемого в свет материала». Ею также были отмечены стилистические недочеты («язык книги неряшливый»), причем среди них выделены «выражения, против которых у музыканта поднимается произвольный протест». Вновь, не педалируя эту тему, выступавшая отметила, что «во многих высказываниях нет четкого отмежевания от буржуазной эстетики». Ее заключение мало отличалось от заключения М.А. Глуха: «Книга нужная, обязательно должна быть издана», но автору надо помочь с работой над текстом (ЦГАЛИ СПб2, л. 17). К прозвучавшим высказываниям присоединились также А.В. Оссовский и Р.И. Грубер, книгу не читавшие. Первым было отмечено, что автору вообще свойственна сложность языка, второй же выступил против деления музыки на «программную» и «чистую». Примерно о том же говорил и П.В. Грачев, отметивший еще, что музыкальная терминология Иоффе находится «на уровне дилетантизма» (ЦГАЛИ СПб2, л. 17). Итог этим выступлениям подвел В.И. Музалевский, также связанный с Институтом еще с начала 20-х годов XX в. Им был отмечен важный аспект обсуждаемой темы: проблема, поставленная в книге, не получила должного внимания со стороны профессиональных музыковедов. Поэтому был сделан вывод: «По отношению к книге И.И. Иоффе вина в ошибках автора в значительной степени падает на музыковедов, которые недостаточно шли ему на встречу, когда он привлекал их к работе в своей лаборатории» (ЦГАЛИ СПб2, л. 17 об.).

Все высказывавшиеся были профессиональными музыковедами, многие из них имели прочную связь с Институтом еще с 1920-х гг. Доминантой критических высказываний было именно несоответствие отдельных моментов работы профессиональному музыковедческому дискурсу. Каких бы то ни было идеологизированных высказываний практически не звучало. Очевидно, что несмотря на давние традиции Института в области декларируемого синтеза различных направлений изучения искусств, реальная попытка подхода к синтетическому искусствознанию, предложенная в книге И.И. Иоффе, не вызвала у них особого

энтузиазма, равно, впрочем, как и резкого отторжения. Показательно, что наиболее отзывчивым к предложенной идее оказался человек, профессионально с музыковедением не связанный и к традициям Института никакого отношения не имевший, – это был назначенный сюда в 1937 г. директором А.И. Маширов. Участник революционного движения с 1905 г., бывший пролетарский поэт и глава петроградского Пролеткульта, в 20-е годы он возглавлял различные организации в сфере культуры Петрограда, а в начале 30-х годов был директором ленинградской Консерватории. Сделав оговорку, что понимает отношение к книге редактора, и еще раз подчеркнув то значение, которое имеет издание книги под грифом Института, директор даже предложил подумать над тем, чтобы превратить первую главу, вызывающую наибольшие нарекания, во вводную статью. Но при этом он не высказался против подхода автора как такового, заявив: «Синтетическое искусство имеет сильные и слабые стороны. Театр в кино занимает значительное место; кино обогащается за счет этих элементов, которые входят в состав кино как синтетического искусства, однако фетишизировать этот синтез не следует; это одна из ошибок автора... В книге автором сделана законная, но тяжелая попытка: имея привычку к абстрактному мышлению, автор пробует опуститься до того, чтобы книга его была помощью практическим работникам в области кино; отсюда раздвоенность формы и содержания» (ЦГАЛИ СПб2, л. 17 об.).

В итоге по предложению А.И. Маширова была организована комиссия в составе редактора книги, двух музыковедов и специалиста по литературной редакции, которой поручено было «внести необходимые поправки, сохранив лицо автора». Хотя в решении Ученого совета комиссия из четырех человек и автора и была названа «тройкой» (более чем красноречивая оговорка!), исход дела можно было считать успешным. Договор с И.И. Иоффе на издание книги был заключен, а все расходы оплачены (ЦГАЛИ СПб2, л. 17 об. – 18).

24 июня 1938 г. на очередном заседании Ученого совета сообщалось, что книга И.И. Иоффе была отредактирована, получила положительные отзывы ряда музыковедов (Б.В. Асафьева, С.Н. Василенко, Д.Б. Астрадацева и др.) и редактор «считает ее напечатание необходимым». Ученый совет возражать не стал, и книгу к печати утвердили (ЦГАЛИ СПб2, л. 36).

И вот, несмотря на все усилия «тройки», в одной из центральных специализированных газет появляется разгромная заметка, привлекающая внимание не только к «псевдонаучной стряпне» И.И. Иоффе, но и к действиям Института как такового. Пройгнорировать такой выпад было невозможно. Ученый совет вновь вернулся к обсуждению проблемной работы. В спешном порядке была создана специальная комиссия, представившая к 15 февраля 1939 г. заключение о сложившейся ситуации.

Новое обсуждение в целом напоминало то, что состоялось в мае 1938 г. Хотя в выступлении ученого секретаря Института А.А. Адамяна и содержался призыв «дать себе отчет и в порочных местах книги, и в том, что представляет собою книга», но даже он в итоге заявил, что «высоко ценит т. Иоффе за искания, за смелость, за настойчивость, за веру в то, что он говорит и думает» (ЦГАЛИ СПб3, л. 158, 162). Так что в целом корпоративная солидарность была выдержана и И.И. Иоффе вновь характеризовался «как работник большой культуры,

знаний и творческих возможностей» (по словам А.В. Оссовского) (ЦГАЛИ СПб3, л. 158), а недостатки книги преимущественно сводились к тому, что в ней автор «ставит ряд вопросов крайне важных и новых, чем и объясняется некоторая неуклюжесть терминологии и языка» (по замечанию С.Н. Богоявленского) (ЦГАЛИ СПб3, л. 158). Эту линию критики подытожило обстоятельное выступление М.П. Крохмаль, говорившей и при первом обсуждении рукописи. Она отметила отсутствие в книге «грубых методологических ошибок» и признала, что «никто из музыковедов такую книгу о киномузыке написать не мог бы», но заключение («книга написана тепло, пропитана гуманизмом, любовью») оставляло некоторые сомнения относительно того, были ли поняты выступавшей исследовательские установки автора. А ритуальное объяснение – «часто формулировки неудачны, м[ожет] б[ыть], потому что мысли очень сложны» – несколько нивелировалось брошенным вскользь признанием: «Все же следует отметить, что музыковедческой терминологией он владеет не вполне» (ЦГАЛИ СПб3, л. 160–161).

Фактически единственным отзывом, в котором обращалось внимание на замысел книги и его реализацию, а не на недостатки отдельных компонентов реализации этого замысла, был отзыв Бориса Александровича Фингерта, человека, вероятно, сыгравшего немаловажную роль в жизни И.И. Иоффе. Б.А. Фингерт был директором Государственного института научной педагогики при Педагогическом институте имени А.И. Герцена, который окончил и в котором преподавал И.И. Иоффе, возглавлял там кафедру философии и был редактором книги Иоффе «Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления» (1933 г.) – центральной для концепции ученого.

Б.А. Фингерт сразу же заявил, что является единомышленником И.И. Иоффе «с методологической точки зрения по всем основным вопросам» (ЦГАЛИ СПб3, л. 158), при этом, однако, обсуждаемая книга и у него вызвала целый ряд нареканий. Он констатировал, что «до сих пор в ряде книг И.И. рос как искусствовед, он является одним из вождей в этой области. Но в данной книге векселя, данные прежде, – не оплачены, видна явная деградация автора». Причина произошедшего не в методологических ошибках: «Выдвинув правильные положения, собрав богатый материал, И. Иоффе оказался немогущим в применении этих положений к конкретному материалу». Автор поспешил и потому книга недостаточно продумана. Важно, что Б.А. Фингерт отмечает пуристскую критику работы И.И. Иоффе с музыковедческих позиций. Он подчеркивает: «Ошибки здесь не по линии музыковедения, так как Иоффе выступает как синтетик». И именно с этих позиций Б.А. Фингерт дает содержательную критику концепции книги, а не ее отдельных аспектов: «В книге о советском кино надо прежде всего поставить вопрос о специфике звукового кино в сравнении с оперой и музыкой в драматическом театре. <...> Речь идет о семантическом анализе, то есть о проблеме, которая развернута в предыдущих работах: проблема художественного мышления в искусстве, проблема соотношения между мышлением и языком в музыке, проблема сюжета как внутреннего смысла фактов – все эти проблемы не развиты дальше в сравнении с предыдущими книгами. В применении к конкретному материалу эти проблемы не развернуты, они замерли на той точке, на которой они остановились в предыдущих книгах. Все это вследствие торопливости работы над книгой» (ЦГАЛИ СПб3, л. 159). Далее Б.А. Фингерт приводил

конкретные примеры имеющихся в работе недочетов, к которым привела основная ошибка автора, но заканчивал свое выступление не этим перечислением, а новой апелляцией к необходимости коллективной работы: «Тов. Иоффе многих приглашал к обсуждению фильмов, никто ему не помог, никто не пошел ему навстречу. <...> В дальнейшем необходимо, чтобы музыковеды приняли участие в процессе работы кино-кабинета» (ЦГАЛИ СПб, л. 160).

Иной содержательной критики на заседании Ученого совета не последовало. Директор Института А.И. Маширов ссылался на то, что «книга вся распродана – жизнь ее оправдывает» – и «вопрос о реализме развит на 14 стр. очень правильно... в плане, соответствующем партийным установкам» (ЦГАЛИ СПб, л. 161). И.И. Соллертинский вновь винил музыковедов в том, что они не помогли Иоффе в его работе, отмечая: «И.И. является автором очень интересных концепций, но достойной оценки их до сих пор сделано не было» (ЦГАЛИ СПб, л. 162). Примерно то же повторяли и другие участники заседания. Сам И.И. Иоффе, признавая, что, «быть может, работа еще оказалась сырой», тем не менее делал важную оговорку: «В отношении анализа музыки в кино нельзя требовать такого анализа, какой применяется, как правило, музыковедами в отношении музыкального материала вообще» (ЦГАЛИ СПб, л. 162). В итоге для «всесторонней оценки книги» была создана еще одна комиссия, рецензию же И.В. Нестьева осудили как пример «недопустимой по тону и неправильной по существу критики». Семью голосами «за» при пяти «против» было признано, что, выпустив книгу И.И. Иоффе, Институт «не совершил ошибки» (ЦГАЛИ СПб, л. 163).

Вернувшись к проблемной книге 7 мая 1939 г., Ученый совет подвел окончательный итог дискуссии: «Ученый совет установил, что ошибки при издании этой книги Институт не сделал. Крупные музыканты дали отзыв, что книга, несмотря на спорность, нужна и ценна для композиторов» (ЦГАЛИ СПб, л. 145). Дискуссия была закончена. Никаких явно негативных последствий для положения И.И. Иоффе она не имела.

Чем интересна эта история обсуждения и что она может сказать нам о положении И.И. Иоффе в интеллектуальном контексте конца 30-х годов XX в.? Первое, что привлекает внимание, – это тон обсуждения, не слишком укладывающийся в обычные представления о проработочных кампаниях и поиске скрытых врагов, столь характерных для эпохи. Несмотря на резкую критику со страниц центральной профессиональной печати, Институт не только не стремится отмежеваться от коллеги, попавшего под прицел, но и выступает в его защиту. Конечно, здесь важны два обстоятельства. Первое заключается в том, что сам критик упростил дело, не выдвинув никаких идеологических обвинений и сведя все к бессистемной ругани, отбиться от которой по сути сложности не представляло. Второе связано с тем, что критика И.И. Иоффе была теснейшим образом связана с критикой Института, и, защищая его, Институт защищал сам себя. Это, безусловно, способствовало мобилизации корпоративной этики. Таким образом, представление о тотальном одиночестве фигуры И.И. Иоффе как аутсайдера в научном контексте 30-х годов XX в. нуждается в корректировке. Он был включен в сети действующих отношений и на институциональном уровне вполне встроен в процесс функционирования научного аппарата. При этом говорить следует именно об институциональном уровне. На уровне интеллектуальном

ситуация была совершенно иной. И это подводит нас ко второму выводу, который может быть сделан на основании рассмотренных материалов.

Обсуждение показало, что большинство коллег, признавая научный авторитет И.И. Иоффе, не слишком стремилось (или было не слишком готово) вдаваться в дискуссии по существу развиваемых им идей. Для объяснения этого факта плодотворным представляется обращение к некоторым разработкам философии науки и, в частности, к предложенной В.С. Степиным концепции трех рациональностей: классической, неклассической и постнеклассической. Сам исследователь отмечает: «Первым критерием различения классической, неклассической и постнеклассической рациональности является тип системной организации осваиваемых объектов. Для освоения объектов, организованных как простые системы, достаточно классической рациональности. Неклассический тип рациональности обеспечивает освоение сложных саморегулирующихся систем, постнеклассический – сложных, саморазвивающихся систем» [10, с. 250]. Вторым критерием, по его мнению, является специфическая для каждой рациональности обобщенная схема метода познавательной деятельности. Наконец, в качестве третьего выступают ценностно-целевые структуры субъекта деятельности [10, с. 250–251].

Представляется, что различие научных позиций И.И. Иоффе и его коллег может быть связано как раз с тем, что, если последние все еще мыслили в рамках классической рациональности, его работы в большей степени отражали рациональность неклассическую. Это видно, например, в часто звучавших при обсуждении отсылках к специфическому характеру музыки в кино, которая, по убеждению И.И. Иоффе, является именно «музыкой в кино» (особым феноменом), почему и должна изучаться не так, как обычная музыка (ЦГАЛИ СПб3, л. 162). Во многом это может быть конкретной иллюстрацией к следующей характеристике неклассической парадигмы: «В сложных системах целое обладает особым системным качеством, нередуцируемым к свойствам составляющих его частей. Оно не только зависит от свойств составляющих частей, но и определяет эти свойства» [10, с. 257]. С этим же тезисом можно связать и искания ученого в области именно синтетической истории искусств, в основе которых явно лежало понимание искусства как особой сложной системы с собственным взаимодействием части и целого.

Применительно к методу познания, для неклассической рациональности характерны «такие типы объяснения и описания, которые в явном виде содержат ссылки на средства и операции познавательной деятельности» [10, с. 278]. И здесь можно вспомнить слова И.И. Иоффе относительно необходимости продолжения работы с аппаратурой и о внимании к практике графической записи звука, его утверждения о том, что «анализ движения звуковых и зрительных образов как единого целого – задача новая и трудная» (ЦГАЛИ СПб3, л. 157, 162).

Если же говорить о ценностно-целевых структурах субъекта деятельности неклассической рациональности, то здесь «познание предстает как включенное в более широкий круг различных форм человеческой деятельности (практической, коммуникационной), характеризующих процесс взаимодействия человека со средой» [10, с. 292]. И ярким примером этого является практический характер

исследования И.И. Иоффе, отстаиваемый автором, постоянно подчеркивающим, что книга призвана оказать «помощь практикам», писалась в тесном контакте с этими самыми практиками и была ими принята положительно (ЦГАЛИ СПб3, л. 157, 162).

Выявление причин такого «несовпадения во времени» должно стать предметом специального исследования, опирающегося на более полную источниковую базу, связанную как с разысканиями о биографии И.И. Иоффе, так и с анализом его трудов. Приведенный выше пример, однако, и сам по себе позволяет не только уточнить отдельные факты научной жизни создателя «синтетической истории искусства» или крупного интеллектуального центра Ленинграда, но и приблизиться к пониманию их обусловленности более общими закономерностями из области истории науки и культуры.

Источники

- Архив РИИИ – Архив Российского института истории искусств. Ф. Личный состав. Д. 105. 9 л.
- ЦГАЛИ СПб1 – Центральный Государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга. Ф. 82. Оп. 2. Д. 92. 183 л.
- ЦГАЛИ СПб2 – Центральный Государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга. Ф. 82. Оп. 3. Д. 94. 82 л.
- ЦГАЛИ СПб3 – Центральный Государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга. Ф. 82. Оп. 3. Д. 100. 293 л.

Литература

1. *Сыченкова Л.А.* «Дорогие ошибки» советской культурологии: штрихи к портрету Иеремии Исаевича Иоффе (1888–1947) // Иоффе И.И. Избранное. – М.: РАО Говорящая книга, 2010. – С. 901–920.
2. *Королев А.В.* Синтетическая история искусства И.И. Иоффе и проблематика изучения социалистического реализма: Автореф. Дис. ... канд. филос. наук. – СПб., 2006. – 21 с.
3. *Рыков А.В.* Советский Союз как «новая первобытность». Неортодоксальный марксизм Иеремии Иоффе // Манускрипт. – 2018. – № 9. – С. 151–156.
4. *Григорьева Н.* Интермедиаальная теория Иеремии Иоффе // Иоффе И.И. Избранное: 1920–30-е гг. – СПб.: Петрополис, 2006. – С. 485–518.
5. *Нестьев И.* Псевдонаучная стряпня: О книге И. Иоффе «Музыка советского кино» // Сов. искусство. – 1939. – 18 янв. – № 9 (589).
6. *Кумпан К.А.* Институт истории искусств на рубеже 1920–1930-х гг. // Конец институций культуры двадцатых годов в Ленинграде: По архивным материалам. – М.: Нов. лит. обозрение, 2014. – С. 8–128.
7. *Сыченкова Л.А.* Первые эксперименты в сфере искусствоведческого образования: незаполненный пробел в истории науки об искусстве // Учен. зап. Казан. ун-та. Сер. Гуманит. науки. – 2014. – Т. 156, кн. 3. – С. 223–231.
8. *Гуревич С.* Ленинградское киноведение. Зубовский особняк. 1925–1936. – СПб.: РИИИ, 1998. – 156 с.
9. *Иоффе И.И.* Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления. – Л.: ОГИЗ Ленизогиз, 1933. – 568 с.

10. *Степин В.С.* Классика, неклассика, постнеклассика: критерии различения // Постнеклассика: философия, наука, культура. – СПб.: Мирь, 2009. – С. 249–295.

Поступила в редакцию
02.10.2019

Ананьев Виталий Геннадьевич, доктор культурологии, старший преподаватель кафедры музейного дела и охраны памятников

Санкт-Петербургский государственный университет
Менделеевская линия, д. 5, г. Санкт-Петербург, 199034, Россия
E-mail: v.ananьев@spbu.ru

ISSN 2541-7738 (Print)
ISSN 2500-2171 (Online)

UCHENYE ZAPISKI KAZANSKOGO UNIVERSITETA. SERIYA GUMANITARNYE NAUKI
(Proceedings of Kazan University. Humanities Series)

2020, vol. 162, no. 1, pp. 146–157

doi: 10.26907/2541-7738.2020.1.146-157

**“J.I. introduces very interesting concepts, but...”:
From the Academic Biography of J.I. Ioffe in the Late 1930s**

V.G. Ananiev

St. Petersburg State University, Saint Petersburg, 199034 Russia
E-mail: v.ananьев@spbu.ru

Received October 2, 2019

Abstract

An episode from the academic life of Jeremiah Isaevich Ioffe, an outstanding Russian art historian and cultural theorist, related to the criticism of his book “Music of the Soviet Cinema” (1938–1939) was discussed. The archival materials of the book discussion from the Central State Archive of Literature and Art of St. Petersburg were discussed to answer the question of how J.I. Ioffe’s ideas were perceived by his contemporaries. The institutional context of the discussion is associated with one of the most interesting centers of intellectual life in Leningrad during the 1920s – the Institute of Art History (Zubov Institute), which was called the State Research Institute of Music in the middle of 1930s. It was revealed that J.I. Ioffe maintained professional relationships at the institutional level. His ideas were not rejected completely, and the criticism of the book was rebuffed by the Institute. The situation developed in a different way at the intellectual level. Colleagues showed little interest in J.I. Ioffe’s thoughts. Based on the idea of three types of scientific rationality proposed by V.S. Styopin (classical, non-classical, and post-non-classical), J.I. Ioffe’s research can be attributed to non-classical rationality and the academic mainstream of his times can be associated with classical rationality. The type of system organization of the studied object, the generalized scheme of the method of cognition and the value-target structures of the subject of activity turned out to be different for them. All these differences are clear while analyzing the discussion materials.

Keywords: J.I. Ioffe, Institute of Art History, history of cultural studies, history of science

References

1. Sychenkova L.A. “Costly mistakes” of Soviet culturology: Finishing touch to Jeremiah Isaevich Ioffe’s portrait (1888–1947). In: Ioffe J.I. *Izbrannoe* [Selected Works]. Moscow, RAO Govoryashchaya Kniga, 2010, pp. 901–920. (In Russian)
2. Korolev A.V. J.I. Ioffe’s synthetic art history and problems of studying socialist realism. *Extended Abstract of Cand. Philos.* St. Petersburg, 2006. 21 p. (In Russian)

3. Rykov A.V. The Soviet Union as “a new primitive state”. Jeremiah Ioffe’s non-orthodox Marxism. *Manuskript*, 2018, no. 9, pp. 151–156. (In Russian)
4. Grigor’eva N. J. Ioffe’s intermedia theory. In: Ioffe J.I. *Izbrannoe: 1920–30-e gg.* [Selected Works: 1920s–1930s]. St. Petersburg, Petropolis, 2006, pp. 485–518. (In Russian)
5. Nest’ev I. Quasiscientific mess: About J. Ioffe’s “Music of the Soviet Cinema”. *Sovetskoe Iskusstvo*, 1939, Jan. 18, no. 9 (589). (In Russian)
6. Kumpan K.A. Russian Institute of Art History in the 1920s–1930s. In: *Konets institutsii kul’tury dvadtsatykh godov v Leningrade: Po arkhivnym materialam* [The End of Art Institutes during the 1920s in Leningrad: Historical Data]. Moscow, Nov. Lit. Obozr., 2014, pp. 8–128. (In Russian)
7. Sychenkova L.A. The first experiments in the field of art education: A blank space in the history of the study of art. *Uchenye Zapiski Kazanskogo Universiteta. Seriya Gumanitarnye Nauki*, 2014, vol. 156, no. 3, pp. 223–231. (In Russian)
8. Gurevich S. *Leningradskoe kinovedenie. Zubovskii osobnyak. 1925–1936* [Cinematology in Leningrad. Zubov’s House. 1925–1936]. St. Petersburg. RIII, 1998. 156 p. (In Russian)
9. Ioffe J.I. *Sinteticheskaya istoriya iskusstv: Vvedenie v istoriyu khudozhestvennogo myshleniya* [Synthetic Art History. Introduction to the History of Artistic Thinking]. Leningrad, OGIZ Lenizogiz, 1933. 568 p. (In Russian)
10. Stepin V.S. Classicism, non-classicism, post-non-classicism: Distinguishing criteria. In: *Postneklassika: filosofiya, nauka, kul’tura* [Post-Non-Classicism: Philosophy, Science, and Culture]. St. Petersburg, Mir”, 2009, pp. 249–295. (In Russian)

Для цитирования: Ананьев В.Г. «И.И. является автором очень интересных концепций, но...»: из научной биографии И.И. Иоффе конца 30-х годов XX века // Учен. зап. Казан. ун-та. Сер. Гуманит. науки. – 2020. – Т. 162, кн. 1. – С. 146–157. – doi: 10.26907/2541-7738.2020.1.146-157.

For citation: Ananiev V.G. “J.I. introduces very interesting concepts, but...”: From the academic biography of J.I. Ioffe in the late 1930s. *Uchenye Zapiski Kazanskogo Universiteta. Seriya Gumanitarnye Nauki*, 2020, vol. 162, no. 1, pp. 146–157. doi: 10.26907/2541-7738.2020.1.146-157. (In Russian)