

МЕЖДУНАРОДНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ “НАУКА ОБ ИСКУССТВЕ В РОССИИ 1920-х ГОДОВ”

Русское искусство начала 1920-х годов нередко рассматривается сквозь призму вопроса об авангарде; в результате целые его пласты остаются вне поля зрения исследователей. Ведь при всей своей ожесточенности инспирированные художниками авангарда идеологические дебаты носили порой поверхностный и конъюнктурный характер, являясь по сути своей лишь вершиной айсберга, в основании которого было много самых разных явлений, часто весьма далеких от собственно “авангардной культуры”. Так, знаменитая дискуссия о конструкции и композиции в ИНХУКе (в первой половине 1921 г.), в итоге которой сформировалась творческая концепция конструктивизма, велась не только сторонниками Родченко в Рабочей группе объективного анализа. Те же вопросы дебатировались одновременно и их противниками: П.А. Фаворским и В. А. Флоренским во ВХУТЕМАСе и В.В. Кандинским в РАХН.

Увлечение теорией, характерное для художников авангарда, было органической частью общего процесса, в ходе которого возникла наука об искусстве – *Kunstwissenschaft*. Рожденная в 1860-е гг. в Мюнхене как результат тесного сотрудничества живописца Ганса фон Маре и скульптора Адольфа фон Гильдебранда с философом Конрадом Филлером, она имела непосредственное значение для создания формальной школы истории искусства (Генрих Вельфлин), а также, пусть и более опосредованное, но не менее существенное, для становления художественной педагогики в Мюнхене, в Академии художеств (класс Франца Штука) и в частных мастерских Антона Ажбе и Шимона Холлоши. Однако, несмотря на безусловную общность теоретических посылок, историки искусства и художники в Германии продолжали работать в двух различных и мало пересекающихся сферах, и до войны известны лишь отдельные случаи их совместных выступлений. Но и в 1920-е годы искусство оставалось предметом традиционно раздельного изучения и преподавания для художников (Баухауз), с одной стороны, и историков искусства и философов, с другой (университет).

Между тем в России, в силу ряда причин социально-политического и историко-культурного характера, границы между различными дисциплинами были не столь непроницаемы и оказались окончательно стерты, когда в ходе революции

многие старые научные институты прекратили свое существование. Сложилась уникальная ситуация, позволившая создать в 1921 г. в Москве (силами художников-практиков, специалистов по различным гуманитарным дисциплинам: литературоведов, музыковедов, театроведов, историков и теоретиков изобразительного искусства, – а также представителей естественных наук, психологов и философов) такой “гибридный” институт, как Академия художественных наук (РАХН/ГАХН). Она должна была курировать все связанные с искусством вопросы (теория, преподавание, международные художественные выставки) и занять центральное место в системе художественных институтов в Москве и в Ленинграде. Но основной ее миссией была разработка основ общего искусствознания.

Безусловная теоретическая и методологическая ценность этого опыта побудила Франко-русский центр гуманитарных и общественных наук в Москве посвятить ему специальную научную конференцию. Идею поддержали Государственная Третьяковская галерея и Российский государственный гуманитарный университет. Конференция, объединившая исследователей из Москвы, Петербурга, Берлина и Парижа, с успехом прошла 28 и 29 февраля 2008 г. Первое заседание (в ГТГ) было посвящено вопросам искусствознания и художественным теориям, а второе (в РГГУ) – Государственной академии художественных наук (ГАХН) как центру изучения искусств.

Открывая конференцию, д. иск. *Л.И. Иовлева* подчеркнула глубоко символическое значение того, что местом ее проведения стал крупнейший художественный музей страны, причем именно тогда, когда научный характер музейного дела совершенно необоснованно подвергается сомнению. Напоминанием о прочных научных традициях музейного дела стало организованное в рамках конференции посещение выставки к 125-летию А.В. Бакушинского, основателя и многолетнего руководителя отдела графики.

Комментируя документы 1920–1930-х годов и реконструкцию выставок рисунка, устроенных ученым сначала в Цветковской галерее и затем в ГТГ, *О.Г. Птицына* остановилась на заложенных им принципах формирования, исследования и экспонирования графической коллекции. Принципы эти зиждились на фундаментальной разработке

вопросов восприятия искусства, которыми Бакушинский занимался в физико-психологическом отделении ГАХН, председателем которого он стал после отъезда в Германию Кандинского. Эта сторона деятельности ученого остается до сих пор малоизученной, а его обширный архив в ГТГ востребован не полностью. Ведь сегодня, в общем контексте постмодернистских идей, занятия теорией искусства представляются чуть ли не противоположными искусствоведческому анализу конкретных произведений, и нередко можно встретить мнение, что в ГАХН получило преимущественное развитие абстрактное, далекое от живого искусства, бесплодное теоретизирование.

Наиболее частой мишенью подобной критики оказывается теоретическая деятельность В.В. Кандинского и А.Г. Габричевского, входивших в 1921 г. в кружок единомышленников, из которого родилась ГАХН. Принципиальную общность их представлений об искусстве, о которой говорила к.ф.н., д. иск. Пизанской Нормальной Школы *Н. Подземская*, определяла ориентация на немецкую искусствоведческую традицию и на музыкальный анализ в духе Б.Л. Яворского – образец теории, вырастающей из творческой практики и для практики предназначенной. Вопрос о тесной связи теории и практики остается центральным для Кандинского и Габричевского. Особую роль для них играло понятие творческого или личного опыта погружения в художественное произведение, восходящее к категории “переживания” (*Erleben*) В. Дильтея, а также убеждение, что предметом науки об искусстве является то, что принципиально не поддается дискурсивному описанию и анализу.

Обзору методов музыкального анализа на материале опубликованных и неопубликованных теоретических трудов Б.Л. Яворского был посвящен доклад к. иск. *Г.П. Сахаровой*. Оставшаяся в музыкальной науке под названием “Теория ладового ритма” основополагающая концепция Яворского, над которой он работал всю жизнь, в окончательном виде получила название “Теория музыкального мышления”. Важное место в ней занимает понятие символа, что связано с восприятием музыки как универсального средства общения между людьми, сконцентрированной в звуках истории человечества, его духовного опыта. Метод Яворского, направленный на выявление универсальных параметров описания художественных процессов, был проиллюстрирован в докладе материалами знаменитого Баховского семинара. Нарисованный Сахаровой образ Яворского-теоретика проясняет восторженное отношение к нему Кандинского, который еще в 1910 г. писал о родственности их теорий, и Габричевского, признававшего это музыкальное учение “важнейшим, поворотным этапом, который окажет

решающее влияние на развитие всех наук об искусстве”.

В поисках примеров из области изобразительных (пространственных) искусств, которые могли бы послужить образцами живой теории, вырастающей из творческой практики, Габричевский обращался к трактатам великих итальянцев эпохи Возрождения. Интимное понимание их творческого мышления сделало его и его единомышленников в ГАХН А. А. Губера и В.П. Зубова (с воспоминаниями о котором на конференции выступила его дочь, М.В. Зубова) лучшими составителями, переводчиками и комментаторами этих текстов на русском языке. Оказавшись не у дел после разгона ГАХН в 1929 г., они посвятили себя сложнейшим философским и филологическим исследованиям, заложив основы научного изучения Возрождения в СССР. А ведь их фундаментальные труды опирались на теоретические основания, выработанные в годы существования ГАХН. Тем более, что плеяда ученых, составлявшая цвет ГАХН, получила, как отметила *О.С. Северцева*, – прекрасное философское образование в Московском университете. Воссоздавая интеллектуальные биографии ряда сотрудников ГАХН, Северцева познакомила собравшихся с различными архивными документами, университетскими отчетами, протоколами допросов арестованных гахновцев (по так называемому делу о “немецко-фашистской организации на территории СССР” 1935 г.).

Об актуальности и чрезвычайной трудности – в связи с недостатком архивных материалов – серьезных исследований по истории искусствоведческой кафедры МГУ говорил также д. иск. *В.С. Турчин*, постаравшийся в своем докладе дать как можно более полный обзор искусствоведческих исследований в Московском университете на протяжении 1910–1930-х годов. Характеризуя тяжелейший период, переживаемый в первое послереволюционное десятилетие Московским университетом, Турчин с особым вниманием остановился на трудах Д.С. Недовича и А.А. Сидорова, бывших в 1920-е годы также сотрудниками ГАХН: тогда именно в ее стенах, а не в университете разворачивались занятия теорией искусства.

И все же ГАХН не была единственным местом, где велись теоретические исследования. Неизвестному до сих пор Обществу социологии и теории искусства, основанному в Ленинграде в 1925 г. и заседавшему в стенах Российского института истории искусств, посвятила опирающийся на новые архивные материалы доклад доктор социологии *М.Л. Магидович* (СПб). Острые методологические дискуссии ленинградцев о коллективном и индивидуальном творчестве, о коммуникативной роли искусства, представляющие, важный вклад в развитие современной социоло-

гии искусства, были сопоставлены ею с трудами Социологического отделения ГАХН под руководством В. М. Фриче.

В докладе д. иск. *В.Г. Лисовского* (СПб) был представлен обзор развития ленинградской архитектурной школы Академии художеств в первые 10–15 послереволюционных лет. На основании архивных документов были охарактеризованы предложения о ее реорганизации, исходившие от “левых” руководителей искусством, что напоминает действия аналогичных органов в Москве в отношении ВХУТЕМАСа, получившие известность благодаря фундаментальным работам С.О. Хан-Магомедова.

В том же ключе следует рассматривать и доклад к. иск. *Г.А. Загянской* о теоретических курсах лекций В.А. Фаворского и П.А. Флоренского во ВХУТЕМАСе. Лекции Флоренского были посвящены анализу пространства и времени в изобразительном искусстве, лекции по теории композиции Фаворского – законам формообразования и визуального восприятия в различные периоды истории искусства. Сохранившиеся тексты лекций были дополнены в докладе высказываниями, известными из других источников (письма, беседы и т.д.). Все это позволило создать убедительную картину плодотворного взаимного воздействия художника и философа.

Об основополагающем значении формально-аналитического метода, лежавшего в основе всех претендующих на научность художественных теорий искусства, говорила к. иск. *Н.Л. Адашкина*. В ее докладе была сделана попытка выделить ряд принципиальных общих положений, характеризующих теоретическую деятельность самых разных художников 1910–1920-х годов: конструктивистов, Малевича, Кандинского, Фаворского. Речь шла прежде всего о разработке ими методов формообразования, об их уверенности в объективности и общезначимости обнаруженных закономерностей, а также о переосмыслении истории искусства в связи с поисками в ней места для новейших течений. Докладчица особо остановилась на том характерном, но часто забываемом обстоятельстве, что движение к беспредметному искусству вовсе не означало безусловного отказа от изобразительности (Кандинский, скульптор Б. Королев). О сложности и неоднозначности, неоднородности теоретических исканий художников авангарда говорит также рассмотренный в докладе интересный опыт Л. Поповой, которая уже после прохождения ею школы кубизма занялась схематическим воспроизведением в своих рисунках классических композиций итальянских мастеров эпохи Возрождения.

Об универсальности восходящего к немецкой философии XIX века набора понятий, ставших предметом пристального изучения в науке об ис-

кусстве 1920-х годов, свидетельствует также анализ теоретического наследия А.М. Васнецова в докладе к. иск. *Е.И. Ядохиной* на материале неопубликованной рукописи “Странствование для обретения правды-истины. Философия самосознания” (1914–1932). Четыре понятия, на которых зиждется теория Васнецова: впечатление, представление, внутренний художественный образ, красота, – почерпнуты им из общей сокровищницы европейского символизма. Не удивительно, что среди перечисленных Ядохиной источников его эстетики мы обнаруживаем, помимо трудов по физиологии и психологии искусства, творчество Пюви де Шавана и Арнольда Беклина.

Все эти выступления показали, что наука о пластических искусствах обязана своим становлением преимущественно формальному методу, который представлял собой в начале XX века единую точку отсчета как для теоретизировавших историков искусства, так и для художников. Однако изучение его традиций в науке о пластических искусствах (в отличие от филологии) находится пока еще в начальной стадии. Связано это прежде всего с тем, что в искусствоведческой среде глубоко укоренено весьма недоверчивое отношение к теориям вообще. Суть проблемы, очевидно, сводится к тому, как следует понимать соотношение теории и художественной практики. Так, соглашаясь с Адашкиной в том, что теории художников начала века были обусловлены их творческой практикой, следует ли вслед за ней делать вывод об их исторической ограниченности? Ведь в этой неавтономности теорий, их неразрывной связи с творческим процессом как раз и можно усмотреть всю специфику и весь интерес науки об искусстве как второго, параллельного собственно художественному, языка творчества, на котором художник говорит сам с собой, со своими коллегами и учениками и на котором записывает свои мысли для потомства. Ибо художественное преподавание как передача творческого опыта от мастера к мастеру и из поколения в поколение является важнейшей формой, в которой выступает теория художников, о чем неоднократно шла речь на конференции. Совершенно очевидно, что столь сложная проблема требует дальнейшей разработки, и можно надеяться, что февральская конференция станет толчком для дальнейших дискуссий.

Облегчается эта задача тем, что в других гуманитарных дисциплинах вопросы теории ставятся, обсуждаются и решаются уже давно. Поэтому на втором заседании, посвященном деятельности ГАХН, обсуждались проблемы философии, психологии, истории, литературоведения и лингвистики. При этом следует сразу отметить, что организаторы конференции не ставили перед собой задачу дать исчерпывающую картину деятельно-

сти Академии. Сегодня многие еще помнят посвященную ей трехдневную конференцию, организованную в ноябре 1996 г. в Государственном институте искусствознания, тем более, что некоторые из ее участников выступили и на этот раз в РГГУ, хотя в целом состав участников изменился и помолодел. Если первая конференция носила в основном ознакомительный характер, ибо в то время слишком мала была доля опубликованных документов, то за последнее десятилетие наши знания о ГАХН существенно расширились, вышли в свет фундаментальные тексты Г.Г. Шпета, А.Г. Габричевского, Н.И. Жинкина, В.П. Зубова, была сделана попытка реконструировать важнейший коллективный труд гахновцев – знаменитый “Словарь художественных терминов” (2005). И хотя, безусловно, велика еще доля неизвестного, того, что только предстоит опубликовать, на первое место выдвигается вопрос осмысления материала, который стал уже достоянием общечеловеческой культуры.

В докладе В.П. Троицкого “Собирание выразительного арсенала культуры: замысел и завет ГАХН” была дана характеристика деятельности ГАХН по разработке различных словарей и энциклопедических изданий как важной и ответственной миссии, направленной на закрепление и обобщение результатов многолетней работы мировой и отечественной эстетической мысли. В качестве примера рассмотрены факты из истории подготовки “Словаря художественных терминов” (или “Энциклопедии художественных наук”), на философском отделении Академии. С этим проектом тесно смыкалась работа, направленная на создание теорий художественной формы: теория художественного образа как языка (Н.И. Жинкин), теория пространственного художественного предмета (А.Г. Габричевский), исследование структуры художественного образа (А.Г. Цирес), учение о внутренней форме слова (Г.Г. Шпет), разработка диалектики художественной формы (А.Ф. Лосев). Показаны связи этих трудов как с аналогичными начинаниями того же времени (“Словарь символов” П.А. Флоренского и А.И. Ларионова), так и с более поздними исследованиями (лосевская “История античной эстетики”).

Доклад к.ф.н. Т.Ф. Нешумовой был посвящен отражению жизни ГАХН в частной переписке поэта, переводчика, филолога Д.С. Усова (1896–1943), ученого секретаря Академии. Усов принимал активное участие в подготовке одного из изданий ГАХН – библиографического словаря “Писатели современной эпохи”, первый том которого вышел в 1928 г. (переиздан в 1991), а второй был подготовлен к печати, но увидел свет лишь в 1995 г. Издание было уникально для своего времени, так как практически не содержало идеологических характеристик писателей и создавалось на основе автобиографий, написанных специаль-

но для словаря. Частная корреспонденция Усова и сочиненное им к выходу первого тома стихотворение позволяют установить авторство многих статей словаря, а также живо передают атмосферу, в которой велась эта научная работа. Доклад был подготовлен на основе материалов для первого научного издания трудов Усова (книга должна выйти в издательстве РГГУ).

В докладе к.ф.н. Ю.Н. Якименко обсуждалась проблема “культурной дипломатии”, характер организуемых Академией (вплоть до 1928 г.) советских художественных выставок за рубежом. Докладчица показала, какое впечатление о советской культуре складывалось у посетителей этих выставок на Западе. Особое внимание было уделено реакции на них в кругах русской эмиграции.

В докладе доктора филологии Б. Обермайр (Германия) речь шла о трех совершенно разных, восходящих к различным научным традициям эстетических позициях, которые сосуществовали в советской России в конце 1920-х годов: антимиметизм беспредметности, идущий к общему через разрушение конкретного; противоположное ему искусство факта как описание “единичного” и, наконец, феноменологический подход к искусству, представленный в книге Г. Винокура “Биография и культура” и в изданном ГАХН сборнике “Искусство портрета”. При всем различии, эти позиции объединяет убеждение, что только они позволяют приблизиться к пониманию феномена под названием “жизнь”. Предложенный немецкой исследовательницей сравнительный анализ позволил поставить вопрос об исторической оценке научной традиции, выработанной в ГАХН, вклад, внесенный ею в развитие позднейшего структурализма и феноменологической эстетики.

С этой точки зрения значительный интерес представляет фигура Н.И. Жинкина, который известен сегодня как философ и теоретик искусства 1920-х годов и как психолог, лингвист, семиотик 1950–1970-х. Этих “двух Жинкиных”, по мнению к.ф.н. С.И. Гиндина, связывают, как идейно, так и методически, исследования кино 1920-х годов, которым и был посвящен доклад на конференции. Именно эти исследования объясняют, по мысли докладчика, содержательную целостность и методологическую преемственность творческого пути ученого. С.И. Гиндин показал, что уже в гахновский период в работах Жинкина наметились две главные темы его киноинтересов: 1) природа кино как искусства и соотношение кино с другими искусствами; 2) закономерности зрительского восприятия кино в их взаимосвязи с сюжетом и композицией фильма. Первая проблема решалась методами общей теории искусства и эстетики, вторая – экспериментально-психологически, с использованием оригинальных методик

представления структуры кинотекста. Предварительные итоги рассмотрения второй темы Жинкин успел подвести в статье, опубликованной в 1930 г. (переиздана в 1998). Первой теме он посвятил доклад “Кино – искусство событий”, прочитанный в ГАХН 3 апреля 1928 г. и восстановленный Гиндиным при разборе архива Жинкина из разрозненных листов неозаглавленной и направленной машинописи. Охарактеризовав структуру найденной статьи, докладчик остановился на содержании трех ее первых разделов, посвященных материальным формам, лежащим в основе языка кино, механизму их эстетического преобразования в киноискусстве и особенностям киновоплощения пространства и времени.

Проблема ценности разрабатывавшейся в ГАХН эстетической системы была поставлена д. психол. н. *Т.Л. Марцинковской* в связи с вопросом о соотношении когнитивного и эмоционального компонента науки об искусстве в трудах Г.Г. Шпета. Если в одних (преимущественно ранних) работах философа искусство рассматривалось как вид знания, то в других – как воплощение переживания, способного “заражать” читателя, зрителя, слушателя. Благодаря этому художественное произведение способно обрести личностный смысл и формировать культурное самосознание реципиента. Переходя затем к характеристике общей методологии ГАХН (которая так и не была до конца разработана), Марцинковская сосредоточила свое внимание на термине “гештальт” как наиболее адекватном в приложении к гахновской науке об искусстве. Для теоретиков ГАХН ценность этого понятия заключалась в его гибкости и способности к переструктурированию при появлении новых, значимых элементов системы, благодаря чему развиваемая ими философия искусства и может сегодня рассматриваться не только как история, но как “живое знание”.

О необходимости для нынешнего поколения ученых обратиться к опыту ГАХН говорил в своем выступлении д.ф.н. *В.И. Мильдон*. Он подчеркнул, что впервые в отечественной науке литературоведение рассматривалось в ГАХН как разновидность общеэстетической мысли, что позволило подойти к созданию основ объективного суждения о тексте литературного произведения

В докладе к.ф.н. *М.В. Акимовой* “Методология Б.И. Ярхо в контексте идей ГАХН” были освещены те методологические и теоретические взгляды основателя “точного литературоведения”, которые либо обсуждались в ГАХН, либо рождались в ходе полемики с другими членами Академии, либо имели общий источник со взглядами ближайших коллег. Прежде всего была проанализирована явная и скрытая полемика Ярхо со Шпетом по таким вопросам, как определение

предмета и задач науки о литературе, возможности применения статистики в литературоведческом исследовании, отношение науки о литературе к эстетике, риккертское разделение наук, язык науки. Основываясь на архивных данных, докладчица рассказала, какой отклик встретило у ученых ГАХН стремление Ярхо к универсальной квантификации литературного материала. В общении подчеркивалось, что уникальность методологии Ярхо заключается также в том, что свою статистику он позаимствовал у биологов. Естественнаучные симпатии отталкивали его от таких теоретиков-новаторов, как А.Г. Габричевский, и сближали с историками-эмпириками старшего поколения.

Доклад доктора филологии *А. Хенниг* (Германия) “Предмет [исследования] и форма литературы у М.А. Петровского” был посвящен двусмысленности понятия предмета у этого ученого. С одной стороны, речь шла о предмете науки, теоретической поэтики, т.е., о литературе. С другой – о предмете самой литературы. Чистой беспредметности русских формалистов была противопоставлена предметность литературы у Петровского и теоретиков ГАХН. В первой части доклада рассматривалось определение Петровским предмета исследования теоретической поэтики в его предисловии к сборнику “*Ars poetica*” (1927), во второй – его текст “Выражение и изображение в поэзии” из сборника “Художественная форма” (1927), в третьей – соотношение понятий формы и предмета. Главный тезис этой заключительной части состоял в том, что уничтожение предметности, изобразительности означает устранение из литературы во имя “чистой словесности” сферы, более свойственной другим, собственно изобразительным видам искусства.

В докладе вновь был поставлен вопрос об отношении эстетических учений, разрабатывавшихся в ГАХН, к современным им теориям авангардистского и формалистического толка. Признавая рестравационно-консервативный характер гахновской науки об искусстве, Хенниг одновременно указала на то, что научные позиции отдельных ученых, как например, Жинкина и Ярхо, предвосхищают позднейшие труды советской семиотики и лингвистически ориентированного литературоведения. Эта двойственность современной оценки деятельности ГАХН делает ее изучение исключительно плодотворным и многообещающим.

К. ист. н. *А.Н. Дмитриев* в докладе “О Г.Г. Шпете, круге ГАХН и петроградских филологов 1920-х годов” говорил о том, что базисные представления о соотношении академических партий и школ были сформулированы лишь многие десятилетия спустя, в 1960–1970-е годы. Ныне выясняется, что они далеко не всегда совпадают с дан-

ными, выявленными в последние два десятилетия при обращении к документам и свидетельствам пореволюционного времени. Это прежде всего связано с новым, более сложным отношением к формализму, который не может быть ограничен лишь одним петроградским Опоязом, а также с тем очевидным сегодня фактом, что формализмом не исчерпывается всё новое и интересное в филологической науке России 1920-х годов. Нарастающий интерес к Бахтину и мыслителям его круга, а также комментированные переиздания В.В. Виноградова, Г.О. Винокура или Б.М. Энгельгардта существенно расширили панораму развития филологии послереволюционного десятилетия.

Докладчик попытался ответить на вопрос о том, существовал ли московский формализм как особое и самостоятельное явление, каковы причины его меньшей известности и меньшего влияния по сравнению с формализмом петроградско-ленинградским, “классическим”. Утверждая, что московские исследователи 1920-х годов в основном продолжили синхронно усилиям западных, прежде всего немецких ученых, предформалистские тенденции отечественной науки 1910-х годов, Дмитриев остановился, в частности, на примере М.А. Петровского, на его ранней деятельности (общество русских морфологов “Московские меркурии”, семинары по Гофману и по композиции новеллы у Мопассана). Выявляя причины солидарности Петровского с полемическими выступлениями Жирмунского 1921–1923 годов против опоязовских “крайностей”, докладчик говорил о стремлении ряда молодых членов Московского лингвистического кружка (МЛК) опереться на философскую традицию, что было связано, в частности, с растущим с начала 1920-х

годов влиянием Шпета и деятельностью ГАХН. Признавая в заключение, что московскими учеными в первой половине 1920-х годов был действительно намечен круг наиболее острых и важных проблем: соотношение поэтики и лингвистики, разработка феноменологии как философской основы новой науки о слове, уяснение социологической природы языковой системы и комплекса эстетических функций и норм, – Дмитриев тем не менее назвал поиски ответов в ГАХН на поставленные вопросы малопродуктивными.

Однако если посмотреть на представленный в докладе Дмитриева материал, отрешившись от полемической заданности, то картина получится несколько иная. Ведь при всем различии москвичей и петроградцев/ленинградцев, создается прежде всего впечатление живой и плодотворной дискуссии, которая и определяла научную жизнь 1920-х годов, побудив как тех, так и других точнее и глубже сформулировать свою позицию.

Рядом с Петровским Дмитриев неоднократно упоминал в своем докладе участника его семинаров А.А. Реформатского. С чтением воспоминаний Реформатского о Петровском выступила к. иск. *М.А. Реформатская*. Она рассказала, что на могиле Реформатского было установлено надгробие, стоявшее ранее на могиле ленинградского лингвиста Л.В. Щербы. Это стало символом окончания распрей “фонетических Монтекки и Капулетти”, распрей, которые никак не отменяли научного взаимопонимания и подлинной человеческой близости виднейших представителей московской и ленинградской лингвистических школ.

Н.П. Подземская