

Константин Баршт
Санкт-Петербург

**ПОСТСТРУКТУРАЛИЗМ
В СВЕТЕ ОТКРЫТИЯ А. ПОТЕБНИ
(ЗАМЕТКИ О РАКУРСАХ ФИЛОЛОГИЧЕСКОГО БЫТИЯ)**

Складывается впечатление, что в литературоведении, как и в истории литературы, может возникнуть ситуация «вечного возвращения». С устойчивой регулярностью повторяется, по крайней мере, одна история: вера в безграничные возможности формальной логики заводит исследователя в тупик, из которого единственный выход — к смыслу литературного произведения, за которым просвечивает смысл Вселенной (Логос), затем приходит сомнение в этом Смысле (или даже в самой возможности его существования), происходит обратное движение от цельного и единого к кажущемуся таким реальным дискретному и детерминированному (лишенному системы Хаосу), и опять, снова, по тому же кругу. Систематическое оказывается синонимом ложного и полярным реальному. Терминологическое оформление этого сюжета литературоведческой эстетики в разные времена выглядело по-разному: «Пушкин/сапоги», «символ»/«реальность», «чистое искусство»/«утилитаризм», «эстетика прекрасного»/«эстетика безобразного», формирование целого ряда нормативных эстетик (классицизм, соцреализм), тотальный Смысл (Бог-Слово)/изоморфная безжизненная «материя» и пр. Неизменным оставалось одно: перемещение ценностного центра теоретической концепции от одного логического предела к другому. Парадокс заключается в том, что, борясь за внутреннюю непротиворечивость и строгую научность, теория доходит до парадокса, за которым всякий вопрос о логике снимается. Путь самоотрицания маячит перед каждой научной концепцией в виде тяжелой, но реальной перспективы — нечто вроде Апокалипсиса, подобным же образом нависающего над историей человечества.

Иногда можно поставить вопрос об удивительных совпадениях, в которых невозможно отличить плагиат от «изобретения велосипеда», скорее все-таки второе, чем первое. Упомянутый сценарий типа: от тотального Смысла к тотальной бессмыслице и от нее снова к единому тотальному Смыслу — работает в тысячах вариантов, каждый раз предстывая в новом терминологическом платье. Вот и современный литературоведческий неопозитивизм (постструктурализм) проходит сейчас маршрутом, который был хорошо освоен и активно разрабатывался около ста лет назад — когда под обаянием идей Соссюра и Гумбольдта складывались первые представления о словесном знаке, а позиции «точных наук» были сильны как никогда. Тогда возникли первые формулировки вопроса о смысле связи между означающим и означаемым, самой необходимости этой связи. У всех попыток найти для литературных явлений независимый, научный и «не метафизический» знаменатель обнаружилось правило: этот знаменатель всегда оказывается расположенным в точке, вплотную приближающейся либо к бесконечной дискретности, либо к абсолютному единству. В ряде случаев концепты столетней давности выглядят свежее в теоретическом отношении, чем недавно созданные теоретические конгломераты.

Некоторые концепты современного постструктурализма заставляют нас вспомнить теоретические конструкции А. Потебни.

Чтобы не оскорбить этим А. Потебню, вряд ли согласившегося бы примкнуть к постструктуралистам, и заодно выполнить требование постструктуралистов не считать их взгляды какой-либо «теорией», скажем, что эти точки соприкосновения характеризуются двумя параметрами: 1) это, как правило, сходство не функциональное, но внешне-конструктивного характера, 2) иногда сопровождается существенной редукцией, вплоть до превращения куба в квадрат. Однако некоторые линии все же легко узнаются и требуют сравнительного рассмотрения. Ссылки на прошлое здесь неизбежны, но мы попытаемся обойтись без того, что Поль де Ман назвал «судорожной ретроспекцией». Речь идет вовсе не о том, чтобы «воздать должное» А. Потебне (жанр исследования, слишком популярный в прежние времена) или восстановить справедливость — вот, дескать, первый и настоящий автор изобретения не упомянут в патенте. Дело здесь в другом, Потебня нам нужен потому, что он многое понял и сказал лучше других, даже более поздних исследователей. Так что дело не в его «историческом значении» или еще чем-то в этом роде, скорее, в надежде на его помощь в выходе из трагического тупика, в кото-

рый забилось литературоведение, заболев столбняком неонигилизма, осложненным социологическим неврозом.

В своей известной гипотезе о «внутренней форме слова»¹ А. Потебня впервые указал на конструктивную особенность поэтического слова, корнящуюся в его трехчленной структуре². Тем самым он впервые сформулировал основания для поэтики как вполне самостоятельной науки. Потебня отрекся от традиции культурно-исторической школы в присущем ей пользовании словами как твердыми и навеки застывшими кусочками лавы историко-культурного извержения. Повсеместно принятая двучленная структура знака, («означае^{ое}/означающее») представлялась Потебне слишком тяжеловесной и малопродуктивной в теоретическом отношении, слишком много языковых явлений — особенно в области поэтического языка — ей противоречили. Он ввел еще один элемент, учитывающий функцию знака в акте выражения и, шире, как творческого акта мысли. Описывая случай, когда ребенок называет абажур «арбузиком», Потебня добивался ясности понимания того очевидного сегодня факта, что в процессе языкового освоения мира человек создает новые знаки, основой для формирования которых служит семантический фундамент языка — «внутренняя форма слова». Такие слова русского языка как «удав», «подснежник», «светлячок», «пылесос», «паровоз», «жженка» столь ясно демонстрируют свою «внутреннюю форму» именно благодаря поэтическому их осмыслению, составляющему, согласно убеждению ученого, внутреннюю ось языковой коммуникации.

В своих работах он настаивал на том, что «внутренняя форма» слова — источник его жизни (или причина его умирания). Становилось ясно, что каждое употребление слова являет только одно из многих его значений, и если мы думаем, что в разных случаях употребляем одно и то же слово в одном и том же значении — мы ошибаемся: «На деле есть только однозвучность различных слов...»³. Особенно яркие примеры находил ученый в народной поэзии, обнажающей этот механизм поэтической поддержки внутренней формы слова, например, в формулах типа: «красна-девица», «плакать-рыдать», «море-океан» и пр. Оказалось, что в языке, при каждом употреблении слова, нет стопроцентной повторяемости значений — значение вырабатывается из конкретной смысловой ситуации, из языкового окружения, в котором оказывается слово. Потебня обратил внимание на то, о чем говорит «Грамматология» Ж. Дерриды: связь между означающим и означаемым отнюдь не так незыблема и прочна, как дума-

ли раньше; каждый раз, при очередном новом употреблении слова, она выстраивается заново.

В годы, когда ученый начал разработку своей концепции, наука о литературе чаще всего трактовалась как отрасль психологии, истории, философии, каждая из которых выступала со своими претензиями на роль метанауки. Благодаря его работам, особенно книге «Из записок по теории словесности» (1905), научная проблематика литературоведения обрела самостоятельную значимость, перестав быть сводимой к философско-эстетической публицистике, трактующей «художественные особенности», «психологизм» или «народность» того или иного литературного текста. Формулируя свою концепцию поэзии как основы бытия языка, Потебня окончательно и безусловно вывел художественную литературу из-под жесткого детерминизма «социального заказа». Но особенно важно другое. Потебня показал, что поэтический текст, основанный на трехчленном художественном знаке, обладает спецификой, которая не позволяет свести его полностью к тексту коммуникативному. С другой стороны, ни одно из употреблений языка не может обойтись без обращения к «внутренней форме слова», следовательно — поэтической функции. Здесь возникли первые штрихи потебнианского концепта панъязыка, объемлющего собою реальность во всей ее полноте.

Художественное значение литературного произведения, по Потебне, строится аналогично лексическому значению слова, и наоборот. «Содержание» — это совокупность идей, могущих быть воспринятыми читателем. И, наконец, «внутренней форме» слова соответствует «образность» литературного произведения (в употреблении этого термина Потебней — наглядная, символическая природа художественного знака). Ряд «образов», в том числе персонажей и обликов различных предметов, соответствует образности «внутренней формы» слова. Эти два параллельных трехчленных ряда, слова и художественного текста, образовывали у Потебни стройную концепцию, объясняющую смысл работы писателя со словом как разворачивание в контексте его «внутренней формы» составляющих его слов. Таким образом, поэтический образ был понят Потебней как «внутренняя форма слова», включенная в структуру произведения.

Становилось ясно, что эстетическое значение произведения не в том, что именно в нем «представлено» (не в «содержании», не в его референциальности), но в том, каковы конкретные связи между «представлениями» (элементами художественной структуры). Поэтический образ впервые был осмыслен не в виде декорированного «художест-

венными особенностями» логического понятия (могущего существовать и без упомянутого «декора»), но как компактный и по-своему уникальный способ передачи и хранения информации. Гипотеза А. Потебни о «сгущении мысли» в поэзии основывалась на способности поэтического символа вмещать бесконечно большие объемы смыслов: любой длины ряд представлений (слов, текстов, образов) заменяются здесь одним знаком, обозначающим все целиком. Эта мысль была бы невозможна без представления о том, что поэтический смысл — это концентрированное обозначение мироздания. Выявленный Потебней принцип «экономии мысли», проявлялся в том, что «искусство вообще и в частности поэзия, стремится свести разнообразные явления к сравнительно небольшому количеству знаков и образов, и им достигается увеличение важности умственных комплексов, входящих в наше сознание»⁴. Поэзия у Потебни выступила как самый адекватный способ преобразования мысли в форму, доступную для восприятия принципиально другой точки мировосприятия.

Творящий поэт, по Потебне, и не думает о передаче своих идей другому человеку, он поглощен работой с внутренними значениями слов, выработкой художественной формы как образного аналога создаваемого им художественного знака — «образного значения текста». Поэт уясняет мысль самому себе, и лишь тем самым он становится ценен для окружающих. Творческий процесс становится процессом уяснения слова самому себе. Отсюда мысль Потебни, что слово (равно как и все искусство) — «орган самосознания» человека и человечества. Творческий процесс — процесс самоотчета и самосознания, в котором слово играет ключевую роль. Творческий акт — это акт душевной жизни писателя. Рождающееся слово требует выхода: уместно вспомнить слова Ф. М. Достоевского, который писал из каторги Н. Д. Фонвизиной, что если он не выразит выношенные им за четыре года художественные образы, то они — «отравой в крови разольются». Процесс рождения новой художественной формы для Потебни — это процесс возрождения внутренних форм слов, окружающих человека. Человек, таким образом, представлен как текстовое существо, творчески преображающее среду своего обитания: окружающий его пантекст. Учение Потебни не случайно называли «величественной», «незаконченной» постройкой⁵, смысл которой — в попытке связать между собой два кардинальных понятия мировой культуры нового времени: Мироздание и слово. Ему удалось наметить пути для решения основной филологической проблемы — понимания роли слова в культуре — как формы бытия.

Не избежал Потебня и обсуждения знаменитого «вопроса о яблоке» — традиционного предмета филологического раздора в отечественной филологии и эстетике. Если у материалиста Н. Г. Чернышевского натуральное яблоко всегда лучше описанного, а у постструктуралистов никакого яблока нет вообще, а есть только «яблочный дискурс», то Потебня с яблоком в руках оказывается человеком, держащим связь между собой и миром в рамках описанности этого мира для него. «Яблоко, которое я держу... не выдуманно мною, но оно существует для меня настолько и в таком виде, насколько и как оно воспринимается мною и насколько эти восприятия вызывают прежние или сходные восприятия и мысли»⁶. Рецепция яблока предрешена определенным кодом восприятия, но сам этот код — не железные объятия Интертекста, не «отражение» материи, но определенный ракурс, наклон Бытия в памяти индивидуума. Предвидя возражения постструктуралистов структуралистам, еще задолго до появления первых ростков «морфологического литературоведения» 1920-х гг., Потебня предложил вариант решения этой проблемы, которую изложил в концепции словесного «индивидуального я».

Ясно, что, исходя из этого, Потебня должен был отрицательно относиться к социокультурной критике, стремящейся рассматривать художественное произведение безотносительно к его художественному значению (образу), сосредоточенной на «подлежащем» — тематическом пласте текста, рассматривая его «содержание» или «идейность» (положительную или отрицательную — крайности смыкаются). Попытки замкнуть критику текста на одном или нескольких внетекстовых факторах (включая сюда и объяснение одного текста другим) Потебня считал не филологическим анализом, а «переложением» литературного произведения — то есть его переводом на новый язык, фактически созданием нового текста, отличающегося по смыслу от рассматриваемого оригинала. Потебней было выдвинуто актуальное и доселе требование изучать художественную структуру произведения, не заменяя этот анализ его историко-культурным описанием или философско-публицистическим эссе. Такого рода критику он высмеивал, говоря, что она похожа на человека, который, встретив красивую женщину, тут же спрашивает: «Где она купила это платье?»

Слово Потебня воспринимал как реальное выражение человеком отношения к миру, вопрос же о реальности мира, лежащем за пределами слова, оказывается лишним вопросом. Само слово, без всякого добавочного «референта», оказывается свидетельством о бытии, бо-

лее чем достаточным. Кладоискательские наклонности некоторых современных филологов, не находящих «общего означаемого», лежащего за словом, Потебне были чужды.

Разумеется, соблазн сформулировать в авторском метатексте некий окончательный и универсальный, предельно «истинный» смысл художественного произведения нависает над каждым исследователем или интерпретатором текста. Бесспорно, немало научных авторитетов созидалось с помощью жесткого и агрессивного навязывания определенной интерпретации (способа интерпретации) текста.

«Эпистема» давила и продолжает давить на каждого ученого, с силой, пропорциональной дистанции, отделяющей его от общепринятых мнений и расхожих моделей. Отдельные участки истории литературоведения напоминают бараки концентрационного лагеря — являя собой образцы жесткого диктата «монолога над диалогом», пользуясь бахтинским термином. Стремясь к совершенному и точному описанию того, каким текст видится исследователю, мы забываем, что сама эта точность и полнота — всегда с определенной точки зрения, с личной позиции самого исследователя, который никогда не в силах будет освободиться от своего, данного ему вместе с жизнью бытийного ракурса, индивидуального взгляда на Мироздание.

Исследования Потебни, его терминология, конечно, основывались на современных ему лингвистике и психологии (ассоциативное и сенсуалистическое направления), но во многом опередили свое время. Вопреки существовавшей тогда традиции, Потебня выдвинул идею о тотальном влиянии, которое оказывает язык на все сферы психической и творческой деятельности человека. По его мнению, «внутренняя форма слова» проявляет себя в любом словесном выражении мысли, следовательно — поэтическая функция присутствует в любом языковом акте. Отсюда ясно, что литературная работа — это профессиональная языковая деятельность, но любое обращение к языку так же неразрывно связано с актуализацией поэтической функции, поскольку обращается все к тому же «знаку значения». Потебня почувствовал, что поэтическое начало есть (может возникнуть) в любом тексте, особенно в случае, если воспринимающий сделает «установку на выражение» — придаст специальное «вторичное моделирующее значение» всем или некоторым сдвигам в значениях, которые явились следствием, например, простой неточности, то есть не имели какой либо телеологии. Именно поэтому поэзия, по его мнению, «указывает цели науке, всегда находится впереди нее и незаменима ею вовеки»⁷. Преодолевая позитивизм современных ему эстетических

школ, Потебня настаивал на том, что мысль в акте языковой коммуникации не подлежит прямой и непосредственной передаче, передается лишь способ («слово-образ»), с помощью которого слушающий (воспринимающий) может создать в своем сознании такую же или, точнее, сходную мысль. «От одной горящей свечи зажигается другая», — так формулировал Потебня смысл общения с помощью слова, проясняя теоретическую базу будущих достижений филологии XX века⁸.

Помимо значительного вклада в теорию языка, который сделал Потебня своим открытием, оно оказалось чрезвычайно плодотворным для выяснения природы художественного знака и прояснило сущность поэзии как языкового явления. Потебня утверждал, что не только каждое литературное произведение написано на поэтическом языке, но и каждое слово в его составе — своего рода художественное произведение. Более того, каждый акт словесного творчества, в зависимости от степени удаления от базового естественного языка, есть, более или менее, художественная конструкция. Вопрос о структуре художественного произведения решался Потебней в рамках вопроса о структуре слова. Слово — это уже произведение искусства, и его внутреннее устройство распространяется на все виды текстов, состоящих из слов: «Элементарная поэтичность языка, т. е. образность отдельных слов и постоянных сочетаний, как бы ни была она заметна, ничтожна сравнительно с способностью языков создавать образы из сочетаний слов, все равно, образных или безобразных»⁹.

Отсюда в каждом элементарном высказывании (назывании, предцировании) Потебня находил поэтическое творчество — ибо каждое обращение к языку естественно связывается им с необходимым обращением к «внутренней форме» слова. Вместе с тем, именно внутренняя форма — точка, на которой сосредотачивается внимание профессионального литератора, поэта, работающего над художественной формой. Именно за счет подбора слов, оттеняющих и актуализирующих внутренние формы друг друга, создается литературный шедевр, в равной мере — в поэзии и в прозе. Ища связь между каждодневным бытовым употреблением языка и профессиональной литературой, Потебня неожиданно нашел объективный критерий поэтичности — уровень возвышения внутренней формы слова в определенном речевом акте (контексте). Поэтическая работа, по Потебне, превращалась в процесс возвращения словам их начального «знака значения», преодоления заштампованности и безобразности, неиз-

бежно следующих за исчезновением первичного знакового представления слова¹⁰.

Отсюда ряд выводов. Оказывается, что поэтическая работа присуща любому речевому акту, безотносительно к его прагматической задаче. Становится очевидной связь фольклора с литературой. Всякий язык, а не только собственно поэтический, может быть описан как искусство, а всякая языковая деятельность — как литературное творчество (непрофессиональная, либо профессиональная). С этой точки зрения направление работы поэта — восстановление «первичной образности» слова за счет построения специальной конструкции взаимной поддержки словами «внутренних форм» друг друга — художественной формы. Ни «внешняя форма», ни его лексическое значение не имеют такого значения в творческой работе писателя, как найденная им «внутренняя форма».

Коренное, уходящее в глубины этимологии значение слова, возникшее при его формировании (часто — из междометия), связанное непосредственной мотивировкой с обозначенным предметом, вместе со всем бесконечным рядом его употреблений, пониманий, в преемственности нынешнего значения по отношению к предыдущим — «внутренняя форма слова» — оказывается главным источником поэзии, как основы существования языка. Поэзии профессиональной и спонтанно возникающей во время говорения, сознательной или бессознательной. «Образность слова равна его поэтичности», — пишет Потебня, и это значит, что поэзия, восстанавливая первобытную образность слова, оказывается источником вечной жизни естественного языка. Попутно выясняется бессмысленность попыток объяснения значения художественного творчества исходя из «социального заказа» или концепции «чистого искусства». Поэтическое творчество значительно потому, что оно суть внутренний механизм обновления и вечной жизни языка, за счет которого существует все общество в целом. Художественное произведение оказывается не «хуже» жизни (как считал Н. Г. Чернышевский и культурно-историческая школа) и не «лучше» ее (романтизм, символизм), оно есть самоценная форма вечного самовозрождения языка в форме обращения одной человеческой индивидуальности к другой, и конечно, не существует вне диалога, требующего двух несовпадающих сознаний.

Художественность, таким образом, непосредственно коренится внутри самого слова, уже изначально таящего в себе зародыш поэзии — «внутреннюю форму»: «первое слово уже есть поэзия¹¹. Потебня придавал этой концепции глобальный смысл, делая вывод о

первичности слова по отношению к мифу, пению, изобразительному искусству и другим видам эстетической деятельности человека, считая речевую (читай: поэтическую) деятельность человека основным содержанием и средоточием его жизни. Поэзия становилась основой бытия так же, как слово — основной формой существования Мироздания. Свое учение о «внутренней форме» слова Потебня попытался применить к анализу художественного произведения, впервые поставив вопрос о едином текстовом значении художественного произведения, которое может рассматриваться как единый знак. Внешняя форма произведения — это его словесное воплощение, последовательность слов, образующих тесное смысловое единство. Именно это отличает художественный текст от нехудожественного — в последнем это единство не является обязательным и принципиальным, текст не образует единого значения, или не обязательно образует его¹².

Таким образом, изучая акт художественной коммуникации, Потебня первым обратил внимание на то, что между говорящим и воспринимающим всегда находится не столько простой ряд понятных обоим «означающих», имеющих совершенно ясные монументальные «означаемые», но «внутренняя форма» слова, инвариант значения в ряду бесконечного количества вариантов — цитата, цитирующая сама себя.

У Потебни, как и у Ж. Дерриды, практическая деятельность человека (включая производство и потребление) оказывалась внутри словесной — поэзия описывает людям их самих и окружающий их мир друг для друга и потому носит универсально-незаменимый характер. «Перед человеком находится мир, с одной стороны бесконечный в ширину, по пространству, с другой — бесконечный в глубину, бесконечный по количеству наблюдений, которые можно сделать на самом ограниченном пространстве, вникая в один и тот же предмет»¹³. Поэзия оказывается переводом нашего понятия о мироздании на язык, способный связать между собой две независимые друг от друга и несводимые друг к другу индивидуальности. Контакт в слове — это актуализация того общего, что есть в этих двух языках — «внутренняя форма слова», помогающая конвертировать смысл из одного индивидуального идиолекта в другой. Отсюда ясно, что вне такого контакта нет ничего; оказывается, что вне языка нет бытия, но сам язык — свойство бытия. Все тексты и другие формы языкового выражения связаны этой идеей.

В конечном счете и литературоведение — это продукт филологической рефлексии человека, для которого мало создать словесно-

символический образ Бытия. Желательно еще найти этому обозначению место в самом Мироздании — как его неотъемлемой части. Разумеется, если бытие есть: как удачно сформулировал инженер Кириллов в романе Достоевского «Бесы»: «Бытие есть, а небытия нет». Вопрос о вторичности «слова о слове» в таком понимании, конечно, отпадает; противоречие между «основной» литературой и «неосновным» литературоведением снимается, подобно тому, как снято противоречие между сознанием и самосознанием воспринимающего мир человека. «Вопрос об отношении мысли к словупредполагает известный взгляд на значение слова для мысли и степень его связи с душевной жизнью...» — как это сформулировал сто лет назад А. Потебня¹⁴. «И вот та “не-желающая-ничего-сказать-мысль”, — продолжает далее Ж. Деррида, — ...которая начинается в грамматологии, берет на себя как раз отсутствие всякой уверенности в оппозиции между внешним и внутренним»¹⁵. Этот путь неуверенности в «опозиции между внешним и внутренним» провел ницшеанского Заратустру «по ту сторону добра и зла», он же, убивая художественный знак, ведет нас мимо догмы «центризма» — по ту сторону слова. Благородный протест ницшеанского «сверхчеловека» против дешевых радостей гуманистического детерминизма отливается здесь в мрачное филологическое «подполье» концепций, отрицающих связь слова со Словом.

Решение вопроса о смысле взаимоотношения литературы и жизни — неотъемлемая часть основного филологического «вековечного вопроса»; особенность его постановки на русской почве в том, что при всем разнообразии и теоретической глубине гипотез, созданных в отечественном литературоведении, нет среди них ни одной, которая строила бы свою теоретическую базу на идее полного отсутствия в Мироздании какого-либо смысла. Даже формалисты, сосредоточенные на имманентном анализе, жестко отсекавшие внетекстовые связи художественного текста, отрицавшие художественную семантику и «историю литературы», не сомневались в том, что этот смысл существует, и исходили из него. Литературный текст понимался формалистами как нечто существующее имманентно, самодостаточное и определенное. Самодостаточная концепция исторического реализма обеспечивала условия для развития социологического и марксистского литературоведения. Похожее место занимали миф для мифопоэтической школы или недра человеческой психики для литературоведческого психоанализа. И так далее.

С другой стороны, очевидно, что любое слово, определяющее от-

ношение человека к бытию, может быть самодостаточным и внутренне непротиворечивым, на каком тематическом материале оно бы ни строилось (П. Флоренский, М. Бахтин, А. Лосев). Этим материалом может быть и бытие человека в мире (литература), и бытие слова человека о мире (литературоведение); широкие рамки филологии избавляют нас от необходимости искать неразрешимые противоречия между этими двумя сторонами одного и того же процесса. Слово понимается как имя, имя — воспринимается как символ, одновременное существование (сосуществование) факта бытия и его обозначения. Отделить обозначаемое от знака возможно лишь если мы предлагаем ему другое обозначаемое, например, в процессе художественного или научного творчества. Но если мы попробуем разрушить имя, отделив его фактичность от его словесности, убив его душу — символичность, то мертвое имя тут же покажется безличной цитатой откуда-то.

Конечно, любое противопоставление в рамках бинарных оппозиций изначально страдает неполнотой, «хромает»; оно оказывается возможным, конечно, лишь в случае, если обе части оппозиции так или иначе связаны общим значением. Возможно, что на этом основании нет необходимости полностью отказаться от оппозиции. Вряд ли можно одобрить действия хирурга, который отрезает хромоту человеку ногу, таким образом ликвидируя хромоту вместе с возможностью ходьбы. Отрицая «внутреннего человека»¹⁶ и описывая индивидуальность как тотальное внешнее существо, объясняя мотивы движения человека за счет акцентирования его внешних зависимостей, мы конечно, неизбежно приходим к отрицанию структуры художественного текста — основой которой является независимая и самодостаточная точка зрения на мир. В этом случае любой текст, теряя структуру, лишается границ — и растворяется в окружающих текстах, целиком и полностью объясняясь лишь его внетекстовыми связями (поскольку других попросту нет). Потембня видел эту проблему и не игнорировал ее. Преодоление трудности он видел в следующем. Процесс «собираения мира в целое» (поэзия) и «анализа мира, разложения на части» (наука) виделся им не как отдельные друг от друга и строго последовательные процессы, заменяющие и/или включающие друг друга. Но как принципиально один процесс, обладающий этими двумя отграничивающими понятие зонами. «Цельность» и «детализация» — это как две колеи одного шоссе, обрамляющие само дорожное полотно — по нему, склоняясь к той или иной стороне шествует человек, поэт и ученый — одновременно, в

той или иной степени, конечно. Оппозиция по Потебне — здесь и в других случаях — не имеет характера тотального взаимоотрицания двух сущностей (кстати этот «мягкий» характер оппозиции оказался присущим и Ю. М. Лотману). Речь идет о тесном взаимодействии двух сторон одной медали, так называемом (Ж. Деррида) «различении».

Подобно тому, как социальные «я» совершенно непохожих и разных людей могут быть идентичны, имена, потерявшие свою символичность (=индивидуальность), неожиданно окажутся с одной стороны очень похожими, с другой — восходящими к какому-то единому корню, цитатами из некоей традиции. Ю. Лотман сочувственно цитирует А. Блока «Ложь, что мысли повторяются». В случае, если слово — это имя. Однако все «мысли» окажутся только «повторенными», если убрать символичность имени из слова. Мертвое слово потеряет свою цельность, не сможет быть основой для строительства художественной структуры, как не может живой организм состоять из распавшихся клеток ткани. В лотмановском структурализме, несмотря на все его высокое наукообразие (некоторых по недоразумению приводившее к мысли о позитивизме), живет мысль о том, что в художественном тексте, понимаемом как единый знак, выражен мир как целое — с определенной точки зрения на него. Единому Слову соответствует цельное Мироздание. Эта не оставляет нам возможности всерьез говорить о «разложении искусства» в метаописаниях структур. Напротив, если мы откажемся от символичности слова — высказывания людей о мире тут же распадутся, Слово разложится на отдельные дискурсы, химические цепочки нитей мертвого тела Интертекста. Здесь коренится различие: «нет повторений» (Ю. М. Лотман); «нет ничего, кроме повторений» (Ж. Деррида).

Описывая свойства текста (лишенного отграниченности и структурности «дискурса»), Ж. Деррида указывает на мощное влияние «центров», которые, в согласии с его «грамматологией», несут характер последовательного подчинения «иного» и навязывания ему «своего».

Ж. Деррида строит свою филологию («грамматологию»), отталкиваясь от философской этики — впрочем, этот путь уже проделал М. Бахтин.

Сходство здесь в том, что в критике этических недоразумений типа отождествления «я-для-себя» и «я-для-другого» М. Бахтин идет в русле дерридианской грамматологии — но в момент окончательных выводов их пути расходятся. Тотальное подчинение Интертексту

делает из человека текстового раба, и почва для контакта двух независимых и несовместимых точек бытия исчезает — вместе с эстетическим событием, требующим как минимум две такие взаимодействующие и равные друг по отношению к другу точки. Нет эстетического события — рождается событие этическое — точнее, религиозное. Действительно, если изнутри концепции Бахтина посмотреть на Интертекст, то налицо вариант отношения автора и героя, типологически сходный с вариантом «автор поглощает героя» (напр., ложноклассицизм): автор (Интертекст) делает героя (человеческое сознание) рупором своих идей, причем герой наивно высказывает («цитирует») точку зрения автора. Было бы естественно предположить, что автор, полностью отрицающий какой-либо «личный почин», сводящий любой текст к произвольной цитате, должен был бы отказаться от подписи под своим текстом. Именно так поступал, например, философ Н. Ф. Федоров, отказываясь ставить свою подпись и печататься именно из-за отрицания авторства (правда, по совсем другим соображениям).

Итак, опираясь на мысль о разорванной, лишенной всякого смысла вселенной, представляющей собой хаотическое нагромождение материи, чуждой и враждебной человеку, беспомощно барахтающемуся в гуще созданных им за тысячелетия текстов и бесследно умирающему среди этого хаоса, приходим к мысли об отсутствии необходимости искусства, ибо эстетическая коммуникация оказывается делом случайным, маловажным и эфемерным. Язык и присущая ему поэзия своим существованием отвечают на знаменитый тютчевский вопрос: «Как мне узнать, чем ты живешь..», — формулируя один из существенных ракурсов Бытия в новой точке зрения на мир, актуализированной человеком-творцом. Альтернативный вопрос носителя личного апокалипсиса: «Как мне избавиться от вопроса, чем ты живешь?» При отсутствии смысла в мироздании, не может появиться никакого значения ни в ком: ни в «авторе», ни в «читателе», ни в литературном герое. Диалог двух заинтересованных друг в друге сознаний превращается в отчаянное и бессмысленное бормотание в адрес мрачной пустоты, безо всякой надежды на ответ. В эту концептуальную черную дыру, подобно хармсовским старухам, проваливаются один за другим теоретики литературы, так и не узнавшие «иноного»... Поэтому литературные (да и литературоведческие) труды, написанные под этим модусом бытия, хранят очарование предсмертной записки убежденного атеиста.

Удивительно другое: то, что пишет Деррида о слове, может отно-

сится к любому другому слову, кроме его собственного. Если же приложить его концепцию «грамматологии» к самой «грамматологии», то возникает эффект филологического хакарири.

С другой стороны, даже доказывая принципиальную сводимость «да» к «нет» (и наоборот), нельзя всерьез говорить о полном отсутствии смысла где бы то ни было, если в центре поиска находится враждебный Логосу «концепт». Другими словами, позиция барона Мюнхаузена, пытающегося вытащить себя за волосы из болота — вариант текстовой позиции, в центре которой — отрицание референции и отсутствие Смысла, все же рассчитанного на понимание «иным». Игнорируется то обстоятельство, что само существование «иног» прямо зависит от возможности еще одной, равноценной точки зрения на мир, самая равноценность которой требует «знаменателя», и при отсутствии оног оказывается невозможной.

Противопоставление внешнего и внутреннего в мире человеческого «я», разумеется, носит относительный характер, и сами формы таких противопоставлений характерны для разных типов ценностных шкал и мировоззрений: романтизм — все внешнее во внутреннем «я»; сентиментализм — в природе, классицизм и соцреализм — в общественном и государственном, и пр. Гуманитарная наука существует, признавая это разделение, ибо при любом поглощении внешнего внутренним или внутреннего внешним без следа исчезает самоценное человеческое «я» — без которого нет диалога с другим непохожим на него самоценным «я». Следовательно — становится невозможен эстетический акт, оказывается без опоры положительный этический акт — возникает известная ситуация «по ту сторону добра и зла». Одно из лучших ее описаний принадлежит Ф. Ницше, гениально указавшему на смерть человеческого «я» в недрах социальной детерминанты, нивелирующей личность — или в противоположных по направлению, но таких же бездонных недрах одинокого «сверхчеловека».

Все попытки создать негуманитарную литературоведческую концепцию, с которыми выступали в разные годы представители разных литературоведческих школ, оказались бесплодными. Трагедия многих научных направлений, связавших себя с методологией позитивизма, заключались в отождествлении «научного» (понимаемого как «точное») и «негуниматарного». Однако и в теории относительности А. Эйнштейна, и в ее литературоведческом приложении (П. Флоренский и М. Бахтин) было ясно доказано, что субъективная, личная бытийная точка зрения — не помеха, а необходимое условие для соз-

дания любой концептуальной картины Мироздания. На этом фоне кажется, что осторожное и простое предположение, что у всего нас окружающего есть Смысл, субъективную модель которого и представляет художественный текст, сделанное М. Бахтиным и подтвержденное Ю. М. Лотманом, выглядит как не слишком уж вычурный эвристический проект.

Претендуя на какой-либо анализ литературного текста, исследователь должен сам себе (при необходимости — и своему коллеге) ответить на два вопроса: что является объектом его исследования (художественный текст, произведение, дискурс и пр.), и с какой целью проводится его анализ. Существует некий набор вариантов ответов на эти вопросы: художественный текст есть объективация духа (романтики), произведение бесцельно, эстетическая деятельность есть игра (Г.-Х. Гадамер и В. Фриче), художественное создание — прямое «зеркальное» отражение общественной реальности (социологическая школа — В. Переверзев), поэтический текст есть систематический набор определенных художественных приемов (формалисты — В. Шкловский), или сформулированная в пространстве и времени точка зрения человека на мир (М. Бахтин), свободный акт художественного сотворчества человека Богу (Н. Бердяев) или особым образом организованная словесная структура, моделирующая действительность (Ю. М. Лотман), и др.

При любом возможном ответе на эти два вопроса все-таки необходимо признание положительного отношения этого текста и бытийной точки самого исследователя к Смыслу бытия; в противном случае исследование не может быть проведено, оно останавливается, лишенное предмета, цели и направления. Возможен ли полет, если у него нет направления? Возможно ли обращение к другому «я» (пусть даже с критикой «логоцентризма»), если отсутствует бытие? «Проклятые» вопросы множатся и множатся, каждый раз апеллируя к «логоцентризму», упорно не отпускающему от себя слово языка. Ясно, что ответ, формирующий отрицательное отношение к смыслу (текста и цели исследования) снимает саму необходимость и возможность литературоведческого анализа. Извне литературный текст представляет собой набор достаточно очевидных и легко описываемых языковых форм, и если мы признаем возможность исчерпывающего описания художественного текста средствами лингвистики, необходимость литературоведческого анализа (поэтики) тут же отпадает, вместе со структурой текста, нами отрицаемой.

Само существование филологии связано с мыслью (иногда тша-

тельно скрываемой или подчас даже горячо оспариваемой) о наличии у художественного текста смысла, полностью не исчерпывающегося суммой его возможных прочтений, интерпретаций и вариантов метатекстовых описаний. Другими словами, как-либо относясь к художественному произведению, мы признаем наличие у него внутреннего физического и смыслового пространства. Это позволяет отнести к нему как к «иному», построенному на не всегда знакомых принципах, открывшихся нам с точки зрения определенного (всегда до конца не понятного, но признанного нами безусловно ценным) лица — точки повествования и/или главного героя. Отсюда ясно, что, анализируя словесный материал, мы уже только тем самым признаем присутствие в Мироздании определенных законов и определенного смысла, которые находят свое выражение в самом произведении. Даже критиковать Логос можно, лишь имея под ногами твердую почву Логоса, лишь признавая существование структуры («центр/периферия»), возможно говорить «центризмы» (фоно-, лого-, фалло- и пр.).

Упреки в догматизме всегда обладали особым обаянием, они легко становятся убедительными. Кажется, что в многотрудном пути отечественной филологии, которая долгие годы дышала отравленным воздухом идеологических догм, легко найти «логоцентризм» и все сопутствующие ему неприятности. Однако в действительности, именно из-за грубого давления «центризма», русская филология постоянно несла в себе антидогматический пафос, вырабатывая антитела сопротивления всякого рода «институированным кодам». «Идеальный интеллеktуал», живущий на границе «аутсайдер», непризнанный и презираемый академическим истеблишментом, не исключение, но правило для любого более или менее значительного отечественного филолога.

Практически вся русская филология XX века создавалась как раз в «маргинальных зонах», на периферии, вдалеке от центральных институтов. Именно такова была позиция Ю. Тынянова, П. Флоренского, А. Лосева, М. Бахтина, Ю. Лотмана, многих других. С другой стороны, постструктуральная эпистема находится сейчас в роли агрессивного концепта, оказывающегося жесткое давление, и активно институирована.

Большая или меньшая выраженность в той или иной теоретической концепции этого фактора признания смысла также имеет симптоматическое значение. Для российской литературоведческой традиции характерно, что круг ее теоретических проблем прямо затрагивает практически все основные постановки «вековечного» во-

проса. Это доказывается и историко-ретроспективным анализом. История развития отечественной филологической науки показывает нам, что самая стройная и законченная концепция литературного произведения, которая сводила текст только к внутренним, имманентным связям и отказывавшаяся от значения (формализм) терпела неудачу. С другой стороны, теория, которая пыталась объяснить текст исключительно за счет внетекстовых параллелей (например, социологическая и фрейдистская школы), также в конечном итоге всегда оказывалась недостаточной и быстро себя теоретически исчерпывала.

При этом академическая эклектика, несмотря на всю свою теоретическую бедность, проявляет поразительную живучесть. Дело здесь не только в живучести всевозможных форм конформизма — но и в признании актуальной и осознанной связи текста с его Смыслом (не будем вдаваться в объяснения того, что сам этот Смысл понимается недостаточно или неверно). Другое дело, что эклектика, конечно, не столько изучает эти проблемы, сколько паразитирует на них — но в рамках отечественной традиции это ситуация более естественная и прощительная, чем, например, игнорирование вопроса о Смысле Бытия со стороны отрицавших этот Смысл формалистов.

Видимо, дело не только в наличии набора определенных «кодов» или «референций». В процессе художественной коммуникации участвуют три индивидуальные точки зрения на Мир, находящиеся в диалогических отношениях: автора (повествователя), героя и читателя. Сведение каждой из них (или всех сразу) к цитате уничтожает не только «центризм» и его агрессивную догму, но и саму коммуникацию. Этическое и эстетическое, не только у М. Бахтина, но и у многих других ученых не противопоставлены, как это происходит у Ницше, или, по-своему, у представителей «социологической школы». Одно естественным образом входит в другое, оказываясь уровнем единого этико-эстетического образования. С этим связана положительная этичность искусства. Эстетическое «третье я», подобно смысловому фильтру, не пропускает отрицательные смыслы в значение всего произведения в целом («текстовое значение», по Ю. Лотману). В русской литературоведческой традиции хорошо различимо внимание к категории «другого», отражающей христианское «ты еси», именно этот пункт задает основу для формирования понятия о Красоте-Истине-Добре (Ф. М. Достоевский) или «другости» как первооснове человеческого бытия (М. Бахтин). Согласно мысли Ю. Лотмана, возникновение художественного значения невозможно без про-

цесса «перекодировки» с одного индивидуального языка на другой, параллельно М. Бахтину, эстетическое возникает у него если не как продукт ряда этических актов, то во всяком случае как их итог. «Лицо» (П. Флоренский) обеспечивает значение словесному символу: вне личного понимания нет никакого понимания вообще.

Постструктурализм, находящийся в состоянии бурного роста за рубежом и имеющий мало самостоятельных и вялых поклонников в нашей стране, сосредоточился на преодолении проблем морфологической традиции в изучении литературного текста, стремясь доказать обратное: отсутствие у Мироздания единого центра. Звучит обвинение всей предшествующей гуманитарной науки в «логоцентрических» тенденциях — насильственном привязывании всех интеллектуальных поисков человечества к Логосу как выдуманному и на самом деле не существующему центру. Глубинное различие между структурализмом и деконструктивизмом хорошо видно в самих оттенках значений слов «структура» и «конструкция». «Структура» подразумевает смысловой центр, единое текстовое значение; конструкция может иметь смысл — или быть совершенно бессмысленной. Бессмысленность эта (или — наличие бесконечного ряда взаимоположных смыслов) может провозглашаться в качестве принципиального свойства. В этом случае исследователь подпиливает сук, на котором сам сидит, ибо никакая информация не существенна, если не признает возможность нахождения где-либо какого-либо смысла. Попытка построить нечто положительное только на одних частицах «не» — интересна как концептуальный вариант, но не дает никакого плода, напоминая собой усердные сельскохозяйственные работы на асфальте.

Тем не менее в последние двадцать лет в литературоведении на первый план стала выходить прагматика, отталкивавшаяся от значительных успехов, которые достигло структуральное изучение художественного текста. Пытаясь окончательно добить осмеянную еще «формалистами» академическую эклектику, тартуско-московская школа сосредоточилась на попытке создания систематического литературоведения, подлинно научного, способного заменить то, что М. Л. Гаспаров называет «интуитивным интерпретаторством», а Ю. М. Лотман — «эстетизированным полунаучным мышлением». С помощью основного своего инструмента — бинарных оппозиций — структуралистам удалось вскрыть новые возможности описания текста. Правда, сразу же открылась полная недостижимость возможности законченного и полного метаописания текста — «змая

поймала свой хвост» и такого рода полным метатекстом самого себя мог стать только изучаемый текст. Оказалось невозможным все до конца сосчитать внутри текста, тем более — за его пределами, во внетекстовой реальности, где открывалось безбрежное поле описанной еще А. Н. Веселовским «мировой литературы».

Тем не менее, семиотический подход к художественному произведению позволил открыть новые возможности в постановке вопроса о литературе и культуре, литературе и мифе, литературе и других языках общения, лингвистических и неязыковых. Изучение визуальных и жестовых языков, идущих параллельно литературному, помогало яснее прочесть художественный знак, на более высоком уровне поставить вопрос об отличии художественного текста от нехудожественного. Если у структуралистов текст, имея «текстовое значение», построен по иконическому принципу, оказывается ограниченным и ясно осознаваемым целым, то постструктурализм стремится расширять сформулированные Ю. М. Лотманом и другими учеными принципиальные различия между художественным и нехудожественным текстами. Поэтика структурализма зиждется на мысли о возможности постижения смысла за счет точного описания отношений между составляющими текст элементами. Согласно мысли Лотмана, развивающей в данном случае идеи Р. Якобсона, художественный текст моделирует пространственно-временной континуум, может иметь автономного от автора персонажа, он написан на двух языках, литературном и поэтическом — в отличие от текста нехудожественного, лишённого всех этих свойств.

Постструктурализм на выбранном им пути разрушения структуральной поэтики, отрицает принципиальное двуязычие художественного текста. Двучленная модель языкового знака Соссюра («означающее/означаемое»), как и трехчленная структура Потебни-Лотмана¹⁷ («форма/содержание/внутренняя форма» или «означающее/означаемое-1/означаемое-2»), были отброшены ими, взамен был принят на вооружение гибрид первого и второго: («означающее/означающее-1/означающее-2», то есть произошла актуализация концепции А. Потебни о поэтическом значении любого языкового акта. Опираясь на разработанную им доктрину о «внутренней форме слова», Потебня доказывал, что любое использование словарного материала есть, с одной стороны, актуальная опора на его «внутреннюю» форму», а с другой — сдвиг в значении, где решающую роль играет живой и текущий контекст. Потебня растворил все непоэтические словесные формы — в формах поэтических, создал идею своего рода глобаль-

ной экспансии поэзии в культуру. Любое обращение к языку оказывалось поэтической работой, обновлявшей естественный язык, вливавшей в него новые силы.

Фактически именно эту мысль, правда, развернув ее в обратную сторону, использовали постструктуралисты: любая языковая форма может быть сведена к «дискурсу», понятому как часть более крупного образования, всегда неполному и не поддающемуся отграничению от тотального контекста (Интертекста). Число планов сигнификации стремится здесь к бесконечности, структура текста размывается, оказывается непрочной, зыбкой, зависимой от постоянно меняющихся условий прочтения. Если у Бахтина и Лотмана язык в поэзии — материал для формирования пространственно-временного знака Мироздания, имеющего свою «точку зрения», то здесь языковая реальность первична, реферативность — сомнительна, а автор оказывается, очень похоже на социологическую поэтику В. Фриче — отражением представляемой им социально-общественной группы. Любой текст может быть описан как художественный — с помощью окружения его группой других текстов, активизирующих его поэтическую функцию.

Прагматика и рецептивная эстетика тем самым вышли на первый план, став важнейшими литературоведческими дисциплинами. Объяснить текст на фоне какого-либо конечного набора его «связей» оказалось невозможно, внутренняя структура оказалась заложницей Интертекста — в этих условиях исследователи стали вообще отказываться и от семантики, и от поэтики, пытаясь прочесть текст «от нуля», где ставится крест на требовании Пражского лингвистического кружка максимально редуцировать влияние личной точки зрения исследователя. Личное восприятие оказалось единственным реальным кодом, относительно которого и опираясь на который исследователь вскрывает внутренние противоречия рассматриваемого им произведения. Парадокс в том, что, подвергнув сомнению сложную и развитую систему терминов структуральной поэтики, деструктивисты создали свою, еще более сложную терминологию, которая по сути является не столько терминологией, сколько набором метафор, по-новому звучащих в каждом новом контексте.

Итак, круг замкнулся: такого рода литературоведческие веяния могли бы с восторгом принять, например, русские символисты начала XX века. Исследования в таком ключе, по существу, смыкаются с литературной критикой, задача которой — создание художественной модели художественного текста. Вопрос о возможности научной

модели художественного текста возник с остротой, напоминающей 1910-ые годы, время становления русского «формализма». В работах наиболее радикальных деструктивистов происходит «выплескивание ребенка вместе с водой», многие же литературоведы, не забывшие об основном смысле своих филологических исследований, сменили номенклатурно-морфологический подход к изучению художественного текста на более естественные, функциональные методы¹⁸.

Возможно ли вообще найти объективный критерий, точку отсчета для построения подлинно точной и объективной филологической концепции, помимо человека, понятого как самоценное лицо? Это, по существу, выливается в попытку создания негуманитарной филологической дисциплины. Мысль о тотальном взаимоопределении текстами друг друга в едином Контексте Мироздания была высказана множество раз в трудах самых различных литературоведческих школ, впервые — в Ветхом и Новом Завете. Любой текст, создаваемый человеком, тяготеет к Слову — или отталкивается от него. В этой религиозно-философской центростремительной силе — особенность русской литературоведческой традиции, для которой любой текст — часть Текста, любое слово — выражение или проявление Слова. Безбрежная текстуализация бытия человека, отказавшаяся при этом от мысли о самом Смысле Бытия, ввергает человека в темные глубины языческого мифа, где, как и в Интертексте, *все* означает *все*, где личное бытие, свобода, истина — оказываются двусмысленными и относительными понятиями. В литературном процессе это выражается в последовательном угасании художественной повествовательности — движении художественной «телеологии» (А. Скафтымов) в противоположном направлении — обратном, относительно описанного О. Фрейденберг в ее «теории наррации». Идея бесчеловечного Текста, подавляющего и отчуждающего лицо человека, оказалась чуждой отечественной традиции, по крайней мере до самого последнего времени; возможно, что это и есть основная черта русско-го литературоведения XX века.

Согласной этой идее, «все то, что мы называем миром, природою, что мы ставим вне себя, как совокупность вещей, действительность, и самое наше «я» есть сплетение наших душевных процессов, хотя не произвольное, а вынужденное чем-то, находящимся вне нас.»¹⁹. Отсюда два вывода: мысль вовсе не тождественна действительности — это сегодня уже доказывать нет необходимости, и, главное, что наше восприятие мира детерминировано миром — в его прошлых восприятиях. «Слово», по Потебне, чрезвычайно напоминая дерридиан-

ский «дискурс», сравнивается с застекленной рамкой, «определяющей круг наблюдений и известным образом окрашивающей наблюдаемое»²⁰. Осталось сделать совсем маленький шаг, чтобы обозначить эту внешнюю по отношению к человеку данность его восприятия мира как Интертекст. Но Потебня делает шаг в другом направлении. Он говорит о специфической вторичности языка, с помощью которого мысль может «задерживаться в восприятии». Язык оказывается способом бытия мысли человека в мире. Но языковой акт требует коммуникации. Возрастает роль автокоммуникации в отношении между человеком и словом. Уже окончательно кажется, что никакой референции действительно нет, что нет никакой самостоятельности индивидуума по отношению к окружающей его языковой реальности, поглощающей его целиком и полностью. Вместо отказа от «инерции смысла» и догматизма «логоса», свойственных «эпитемологическому сомнению», Потебня предлагает свою концепцию «внутренней формы слова», снимающей это вопиющее противоречие.

Из нее вытекает модель, выстроенная Потебней: мир — объемный и изменчивый, а научная истина — лишь точка, через которую можно провести множество линий (научных концепций). Кроме того, научная концепция — жесткая и неподвижная точка, поэтическое слово — гибко и подвижно, легко перемещаясь в одномерном пространстве науки, по линии какой-либо концепции, и в двумерной плоскости коммуникативного языка общения, и в трехмерном объеме человеческой культуры²¹. Взаимоотношение «поэзии» и «науки» сводится к взаимоотношениям целого и составляющих его частей — одно не существует без другого, либо исчезает, либо теряет свой смысл. Отсюда «поэзия служит источником поэзии, которая в свою очередь питает новое поэтическое творчество»²². Сама способность к созданию знака бытия связана с возможностью его разделения на части, с другой стороны, знак можно выстроить из набора осознанных функционально частей, и целое бытия разделить лишь в том случае, если это целое было создано самим человеком из определенных его частей.

Вопрос о структуре текста оказывается тем самым неотъемлемой частью вопроса о значении всего текста в целом²³. Потебня был уверен, что нашел кардинальный закон Мироздания и ключ к решению вопроса о роли слова в мире: «так, мы верим, будет, пока живут люди»²⁴. Как ученик И. Канта, Потебня считал неистребимой частью человеческой природы стремление к нахождению первичного знака Мироздания, прочтению мироздания как книги, обладающей своим

названием. Религиозная природа человека представлялась ему основной чертой Гомо сапиенс. Возможность обойтись когда-нибудь без художественного кода Потебня мог связать только с тотальной гибелью человечества: «процесс обобщения присущ человеческой природе»²⁵. Этот процесс обобщения связан с попыткой удовлетворительной для человека связи его с Мирозданием и другими людьми — Потебня называет это поиском «гармонии», считая это «врожденной человеку потребностью видеть везде цельное и совершенное»²⁶.

Человеческая мысль раскачивается как маятник внутри максимальной амплитуды «бесконечно малое — бесконечно большое», от атома до Мироздания, движется по замкнутому квадрату, четырем углами которого являются:

1) мироздание с определенной точки зрения, как целое явившееся в своей пространственно-временной данности конкретному индивидууму;

2) анализ, разложение на составные части, создание отвлеченных понятий, обозначающих структурные слои и уровни Мироздания;

3) пройдя этот путь до конца, человек испытывает неудовлетворенное ощущение каких-то потерь, которые возникли на пути бесконечного дробления и структурирования реальности. Возникает негативный пафос отталкивания от частного, попытка найти значительную основу самому процессу осмысления. Снова соединить все в одно целое;

4) затем круг замыкается и, сведя мир в одно целое и создав снова этот символ целого, человек пытается найти в нем отдельные части, чтобы подвергнуть мир анализу²⁷.

Постструктуралисты, вместе с остальным человечеством проделывая этот путь, отказываются пройти его до конца, пытаясь задержаться на центральных двух частях потебнианской схемы, причем в своей последовательности эти две части меняются местами. Третьему пункту Потебни соответствует «эпистемологическое сомнение» «идеального интеллектуала», который, находясь в «маргинальных зонах» выходит за пределы «центризма» и получает возможность воспринять его критически; второму пункту Потебни соответствует сама деконструкция, как нахождение нестыкующихся между собой частей Бытия — для того, чтобы указать на случайность и эфемерность «1» и «4» пунктов, объясняемых постструктуралистами как нелепая и грубая детерминированность человеческого сознания «лого-» и «фоноцентризмом». Если у слова есть структура, то может существовать

и означаемое, объединяющее слова общим референтом. Если означающее относится только к другому означающему, у него нет и не может быть никакой структуры, кристалл Логоса заменяется аморфной некристаллической массой Интертекста.

Для Потебни из ста куриц никак не могла составиться лошадь, в противоположность концепту количественно великой массы дискурсов, где структура несущественна и нереальна. Если Потебня, как и его ученик Ю. Лотман, настаивал на принципиальности разделения художественного («1» и «3») и нехудожественного текста («2» и «4»), то постструктурализм отказывается от этого разделения, считая одинаковым внутреннее устройство всех речевых актов, письменных и устных — в концепции «дискурса».

Поначалу Потебня и постструктуралисты идут рука об руку, говоря о том, что языковое выражение — единственное достоверное проявление реальности, освобожденной или освобождающейся от мертвых доктрин и схем, которые управляют процессом создания всех языковых выражений, включая и «художественные произведения». Однако далее идет резкое расхождение: 1) эта панъязыковая реальность есть проявление смысла вселенной, внутренняя форма слова — аналог внутреннего смысла Бога-Слова, находящегося в центре (Потебня), 2) на самом деле языковая реальность изоморфна и не имеет никакого центра, представляя из себя набор более или менее узнаваемых цитат и ссылок, до бесконечности перепевающих друг друга.

Таким образом, мысль о Сверхтексте, помимо которого ничего не существует и который обеспечивает тотальную филологичность живущего в нем человека, нельзя признать совершенно новой.

Эта идея является цитатой (вольной или невольной скрытой) гипотезы А. Потебни об априорной поэтичности языка, с добавлением его же мысли о Мировом Тексте как едином связном целом мировой литературы. Спустя сто лет эта красивая и весьма агрессивная метафилологическая идея возродилась снова, правда, с диаметрально противоположным смысловым акцентом. Фактически, идея Интертекста — это А. Потебня, вывернутый наизнанку. Хотя и в этом случае фасон и покрой узнаются легко, характерные линии этой «шинели» остались нетронутыми.

«Внутренняя форма слова» оказывается формулой Смысла бытия, выраженной в определенном обозначенном ею предмете. Наряду со «знаком значения» и «внутренней формой слова» употреблялся термин «этимологическое значение»²⁸. Отождествляя «внутреннюю» и «внешнюю» форму слова, мы неизбежно сталкиваемся с тупиковой

ситуацией, ведущей к полному отказу от значения и смысла. Многие слова могут обозначать один и тот же предмет и многие предметы могут обозначаться одним и тем же словом. Этот путь — от Р. Барта и до Ж. Дерриды — проделала французская филология. Действительно, знак вовсе не обозначает какой-либо предмет, как принято было думать, но, скорее, отношение индивидуума к предмету. Представление о слове как условном знаке рождает кошмарную ситуацию полной отъединенности человека от окружающего мира и других людей. Можно, конечно, этим состоянием ужасаться, либо упиваться — как кому нравится. Потебня, очевидно, считает такое положение ошибкой. «Знак значения» слова или его «внутренняя форма» оказываются недостающим звеном, которое восстанавливает естественную структуру слова, объясняя его внутреннее строение и особенности функционирования.

На наш взгляд, Потебня ближе своего современника А. Н. Веселовского подошел к одной из крайних точек литературоведческого теоретического поля, за которой находится смерть в небытии: «автора», «героя», «читателя», «человека», самого теоретика литературы, если, конечно, ничто человеческое ему не чуждо. Потебня нашел в себе силы остановиться и наметил путь: если и не совершенный, то во всяком случае не очевидно гибельный, при котором эпистемологическая змея перестала, наконец, есть собственный хвост и поползла в каком-то перспективном для себя направлении. Он выстроил, для себя и других, концепцию, помогавшую уклониться от пресловутой дурной бесконечности безграничной, фанатичной веры в свою покинутость и заброшенность — отрицательной религии и «болезненного ячества», в конечном итоге приводящим к подобию религиозного поклонения небытию (доброму небытию, буддийской нирване, или злему небытию — аду, хаосу, «бездне» — у постмодернистов).

Параллель «слово — художественное произведение» оказалась ко двору в мировой литературоведческой науке. Обсуждая «систему правдоподобия» литературного произведения Майкл Риффаттер говорит: «...Внетекстовая референциальность — не более чем иллюзия, потому что знаки или системы знаков отсылают к другим знаковым системам...»²⁹. Того плоского и тотально изоморфного значения, которое отрицают в слове постструктуралисты, в нем, действительно, нет, указывает Потебня. Но есть сложная разветвленная сеть значений, напоминающая собой дерево каталогов и файлов компьютера или сеть дорог, окружающих город. Понимание группы определенных участков этих значений, образующих его основу, Потебня

назвал «знаком значения». Любое употребление слова будет обращением к его возможностям менять свою основу. Любое прикосновение к слову меняет его значение.

Подобно Ж. Дерриде, Потебня в свое время указывал на тотальность языковой деятельности, вне которой нет бытия и истории человечества. «Текущему столетию принадлежит историческая точка зрения на язык. Язык есть деятельность. Наука о языке в высшем своем проявлении и может быть только историей, частью общей истории человечества. Описание языка как предмета есть только первая грубо-эмпирическая ступень языкознания...»³⁰. Сохранит ли человек свободу выбора или окажется несвободным «текстовым животным»? В пределах присущего ему «логоцентрического дискурса» Потебня отказывался решать этот вопрос для всего человечества целиком: видимо, это имеет значение конкретное, для каждого человеческого «я» в отдельности.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Впервые опубликовано: *Потебня А.* Мысль и язык, 1862.

² Описывая слово как «творческий акт речи и познания», Потебня создал известную концепцию структуры слова, которое, состоит из трех элементов:

1) внешнего знака («единства членораздельных звуков»);

2) внутреннего «знака значения» («представления», «внутренней форма слова»);

3) лексического (словарного) значения.

Первое и третье могут существовать лишь за счет второго, отсюда же следует вывод о необходимой поэтичности любого высказывания. Обратим внимание на то, что здесь Потебней фактически предвосхищена вторичная моделирующая система Ю. М. Лотмана, описывающая знак поэтического языка как трехчленную структуру, состоящую из означающего, означаемого 1 (словарное значение слова) и означаемого 2 (значения в поэтическом контексте).

³ *Потебня А. А.* Из записок по русской грамматике. М., 1958. С. 15—16.

⁴ Там же. С. 20.

⁵ *Чудаков А. П.* см.: Академические школы в русском литературоведении. М., 1975. С. 344.

⁶ *Потебня А. А.* Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 338.

⁷ *Потебня А.* Из записок по теории словесности. Харьков, 1905. С. 72.

⁸ Перспективность работ Потебни для современного литературоведения неоднократно отмечалась исследователями, напр. А. П. Чудаковым. — Академические школы в русском литературоведении. М., Наука. 1975.

- С. 352. О. Пресняков отмечает «проницательное осмысление методологических проблем филологии» (*Пресняков О. Поэтика познания и творчества. Теория словесности* А. А. Потебни. М., 1980. С. 5).
- ⁹ *Потебня А. Из записок по теории словесности*. Харьков, 1905. С. 104.
- ¹⁰ По-видимому, именно эта мысль Потебни о поэзии как незаменимом виде связи между людьми впоследствии легла в основу концепции Ю. Лотмана о художественности как «особым образом организованном языке», соединяющем два сознания, две несовпадающие точки зрения на мир. Потебня употреблял термин «познание», имея в виду восприятие-осмысление языковой связи между «я» и окружающим человека миром, сдвигая акцент от словесного означаемого к его рецепции, тем самым предвосхищая современную дискуссию о противоположности текста дискурсу, а Контекста — Интертексту.
- ¹¹ *Потебня А. А. Мысль и язык*. Изд. 5-ое. Харьков, 1926. С. 150.
- ¹² Недостатки и достоинства этой концепции Потебни, в общем совпадают: посвятив свою жизнь горячей защите этого постулата, он впоследствии подвергался критике за то, что недооценивал другие факторы художественности; абсолютизируя найденный им «знак значения» слова, Потебня не успел подключить его к проблеме многоуровневой структуры художественного текста, который сам состоит из многослойного набора знаковых систем. Не помогло и то, что наряду с «образностью» Потебня употреблял иногда слово «символичность», что очевидно придает его работам современное звучание, вызывая ассоциации с продолжавшими двигаться в этом направлении А. Ф. Лосевым и «праждцами», особенно Р. Я. Якобсоном.
- ¹³ *Потебня А. А. Эстетика и поэтика*. С. 520.
- ¹⁴ *Потебня А. А. Мысль и язык* // *Потебня А. А. Эстетика и поэтика*. М., 1976. С. 35.
- ¹⁵ *Деррида Ж. Позитивизм*. Киев, 1996. С. 24.
- ¹⁶ Ср. параллельные гипотезы: «творческую личность» (Н. Бердяев), «избыток видения» (М. Бахтин), «личный почин» (А. Н. Веселовский), «внутренний язык» (Л. Выготский).
- ¹⁷ Сравнивая концепцию Потебни о трехчленном состоянии слова и идею «вторичной моделирующей системы» в Тартуской школе, можно обнаружить явное типологическое сходство. Два плана значения, подчеркиваемые Потебней, соответствуют «первичной» и «вторичной» моделирующим системам в Тартуской школе. Различие состоит в том, что структура слова в составе поэтического текста, предлагаемая Лотманом, описана как две соприкасающиеся бинарные оппозиции (что понятно, учитывая известный научный принцип школы), в то время как Потебня тяготел более к принципам мышления М. Бахтина с его тринитарными моделями. В этом смысле потебнянское слово напоминает не круг, разделенный на три сектора, но матрешку: снаружи — означающее (внешняя форма), в которой находятся постоянно переворачиваемые по мере надобности песочные часы: 1) словарное означаемое—2) внутреннее означаемое («внутренняя форма слова»), первое и второе постоянно меняются местами, за счет

чего идет историческая эволюция языка, базирующаяся на поэтическом функционировании словесного знака.

- ¹⁸ Интересной попыткой решить проблему интертекстуальности средствами структуральной поэтики является теория «текста в тексте» тартуского филолога П. Х. Торопа. (*Тороп П. Х.* Тотальный перевод. Тарту, 1995). Согласно этой концепции, отношениями между текстами в пределах контекста любой широты управляет закон метакоммуникации, когда каждый текст может становиться кодом, помогающим созданию нового текста, и так далее. Исследователю удалось создать вариант описания структуры Интертекста, в которой оказались по рейтингу убывания/увеличения «текстовости/кодowości» различные виды перехода и включения одного текста в другой: цитирование, калькирование, реконструкция, деструкция текста — которая красноречиво предшествует низшему уровню отношения к тексту, его исключению. Распределяя по ряду оппозиционных признаков различные виды отношений текстов друг к другу (аллюзия, парафраз, цитата, перевод, имитация, плагиат и др.), ученый выявляет закономерности в жизни тотального мирового Контекста. Эта концепция свидетельствует, что возможности структурального изучения отношения между языками и текстами еще далеко не исчерпаны.
- ¹⁹ *Потебня А. А.* Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 338.
- ²⁰ Там же. С. 416.
- ²¹ См. об этом: *Потебня А. А.* Эстетика и поэтика. С. 504—505.
- ²² *Потебня А. А.* Из записок по теории словесности. Харьков, 1905. С. 115.
- ²³ *Потебня А. А.* Эстетика и поэтика. С. 503.
- ²⁴ *Потебня А. А.* Из записок по теории словесности. Харьков, 1905. С. 115.
- ²⁵ *Потебня А. А.* Эстетика и поэтика. С. 513.
- ²⁶ Там же. С. 194—195.
- ²⁷ Там же. С. 194—195.
- ²⁸ См. об этом: *Муратов А. Б.* Теоретическая поэтика А. А. Потебни // *Потебня А.* Теоретическая поэтика. М., 1990. С. 10.
- ²⁹ *Риффаттер М.* Истина в диэгесисе // *НЛО.* № 27 (1997). С. 6.
- ³⁰ Цит. по: *Пресняков О.* Поэтика познания и творчества. Теория словесности А. А. Потебни. М., 1980. С. 60.

1. *Introduction*
2. *Methodology*
3. *Results*
4. *Discussion*
5. *Conclusion*

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
Институт мировой литературы им. А. М. Горького

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ КАК ПРОБЛЕМА

Труды Научного совета

«Наука о литературе в контексте наук о культуре»

Москва
«Наследие»
2001