

На пути к динамической теории литературы¹

Е. П. Бережная

ГОСУДАРСТВЕННАЯ ПУБЛИЧНАЯ НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКАЯ БИБЛИОТЕКА, НОВОСИБИРСК

Аннотация: «Традиционная» литературная наука, которая в своем историческом развитии опиралась на преемственную связь «от отца к сыну», имитируя построение научной истории литературы, потеряла свою актуальность в современной междисциплинарной ситуации. Предложенная Тыняновым в 1920-е гг. динамическая концепция литературы (ст. «Литературный факт»; «О литературной эволюции»), ориентированная на устранение каузально выстроенных отношений и «идиллической картины мирной преемственности», на рубеже XX–XXI вв., открывает большие перспективы. В динамической теории литературы распадается иерархия культурного взаимодействия («центр съезжает в периферию»), а «новаторским» по отношению к субъекту может считаться более ранний «архаический» текст, в особенностях функционирования создающий динамический остов литературного процесса. В статье рассматривается теория словесности А. Потебни в качестве первоисточника литературной теории Ю. Тынянова, но главным образом как текст, имеющий длительную полосу присутствия в синхронно-настоящем времени.

Ключевые слова: Русская формальная школа, тыняновская модель литературной эволюции, теория словесности А. Потебни, «Проблема стихотворного языка», центр-периферия, архаисты-новаторы.

УДК: 82.0(092).

Контактная информация: Новосибирск, ул. Восход, 15. Государственная публичная научно-техническая библиотека СО РАН. Тел. +7 (383) 330 17 60. E-mail: bereg.63@mail.ru.

¹ Сокращенная версия данной статьи впервые опубликована в сборнике «Молодая филология» (Новосибирск, 2002).

Нине Елисейевне Меднис посвящая

Нередко для филологии рубежного времени новым и очевидным методологическим ориентиром выступают старые концептуальные схемы, способные не только расширять диапазон читательского опыта, но и (в рамках поиска новых опор) продуцировать ее смыслообразующие тенденции. В изменяющемся исследовательские акценты обращении к предшествующей научной традиции, в стремлении субъективировать привычные «методы» и «направления» филологическая наука соотносима с ненаучными художественными практиками, образуя с ними напряженно-общее логоцентрическое пространство. Это динамическое пространство мир-системы, в котором основному понятию старой истории литературы – «традиции» – противопоставляется главное понятие литературной эволюции – *смена систем*¹. Предложенный Тыняновым принцип системно-динамического подхода к описанию литературных явлений открывает большие наукостроительные перспективы. «История системы есть в свою очередь система. Чистый синхронизм теперь оказывается иллюзией: каждая синхроническая система имеет свое прошлое и будущее как неотделимые структурные элементы системы» [Тынянов, 1977, с. 282]. При этом все, что относится к сфере «школ» и «влиятельных», получая метатекстовый статус, перемещается в область функционирования научного или художественного объекта, допуская возможность применения «старого» в функции «нового».

«Традиционная» история литературы, которая в своем историческом развитии опиралась на преемственную связь «от отца к сыну» или «от дяди к племяннику», потеряла свою актуальность в современной междисциплинарной ситуации; наследование литературных и схожих с ними научных практик может происходить без каких-либо посредников, с учетом личного опыта реципиента. С этой точки зрения «новаторским» по отношению к субъекту будет считаться более ранний «архаический» текст, в особенности в функционировании создающий динамический остов литературного процесса.

В данной работе мы попытаемся рассмотреть теорию словесности А. Потебни в качестве первотекста литературоведческой концепции Ю. Тынянова, но главным образом как текст, имеющий длительную полосу присутствия в синхронно-настоящем времени.

Для того чтобы судить о теории словесности А. Потебни, для критики необходимо вдохновенное с автором сообщение, которое можно найти в импровизаторской технике со-творчества, подчиненной, как правило, стихийным законам языка. Подобного рода установка в способе анализа научного или художественного текста кажется «ненаучной», если мы оперируем категориями «старой» истории литературы. Литературная эволюция меняет соотношенность литературы «с рядом подобных элементов других систем и других рядов», показывая, что «роль одного и того же элемента в разных

¹ См. статью Ю. Н. Тынянова «О литературной эволюции» [1977, с. 272] (здесь и далее все шрифтовые выделения принадлежат авторам цитируемых текстов).

системах разная» [Тынянов, 1977, с. 274, 272]. Главное – это понимание того, что в динамической теории литературы распадается иерархия культурного взаимодействия («центр съезжает в периферию»); мы можем актуализировать внесловесные, лежащие за пределами литературного ряда явления, описывая их по принципу «здесь и сейчас».

«Субъектность» филологии XX века тесно связана с открытием «точки зрения» на предмет (в терминологии Тынянова – «наблюдательного пункта» исследователя), основополагающих категорий, посредством которых перемещается центр внимания с изучения *предмета* на исследовательскую позицию по отношению к нему. Вследствие подобного переворота филологическая наука обрела в своем активе новое проблемное поле – сходство и различие границ между литературоведением и собственно литературой. Со стороны анализа произведения наиболее предпочтительными характеристиками стали релятивистские формулы преодоления «традиции», такие как *множественность и вариативность* или *текучесть и изменчивость*, выступающие вместе с тем в качестве гаранта проявления литературной динамики. При господствующем в науке релятивизме предельно типичным (для современного времени) представляется ее намеренный уход от предмета исследования в сторону субъектного поля.

Релятивистская поэтика Тынянова была нелогоцентричной и неиерархичной методологией, построенной на аксиоматическом подходе к *материалу* как безусловному приоритете в разработке теории литературной эволюции. Первенство *материала* в тыняновской теории играет самодовлеющую роль; следуя такого рода установке, постулат о превосходном положении исследовательских интерпретаций должен быть поставлен под сомнение.

В панораме исследований, характеризующих теоретико-литературную мысль начала XX века, поэтика А. А. Потебни представляется содержательным полем, в значительной мере подготовившим почву для изучения словесного искусства в его специфической конкретности. Слово как познавательная и вместе с тем эзотерическая форма комментирования бытия, со-тождество между «словом и сложным словесным произведением» [Потебня, 1976, с. 308] особой структуры, многозначность знака как интегрирующая точка поэтического текста – идеи, определяющие концепцию ученого, – были осознаны в связи с особым научным направлением, потебнианством, претендующим на перспективную автономность больше, чем методологические прогнозы основателя теории словесности¹. Поэтика Потебни с предлежащим

¹ Ср. из ст. В. Шкловского «Потебня»: «Тридцать четыре года создавалась система научной поэтики, <...> данная в капитальном труде “Мысль и язык.” И четырнадцать лет популяризировали и вульгаризировали идеи А. Потебни, успели создать целую школу потебнианцев на устном предании о системе, которая казалась только случайно не записанной основателем. <...> Потебня не взял на себя ответственность за свое построение. Не так сделали его ученики. Веря в имя учителя, они распространили то, что сочли за законы, им найденные, на более сложные явления искусства, не дав себе предварительного труда проверить систему самостоятельной работой» [Поэтика, 1919, с. 3, 6].

ей онтологическим подходом к литературному произведению как специфической модели языковой реальности в конкретных своих положениях сопоставима с поэтикой «формальной школы» не только общностью методологических правил, но и реальной степенью утверждения себя в исторической перспективе¹. Разработанная Потебней концепция «внутренней формы» слова может рассматриваться как своего рода потенциал для изучения литературоведческих понятий, содержащих универсальную знаковую. В частности, концепция Потебни корректировала по меньшей мере два ключевых для интерпретационного поля науки ряда. С одной стороны, конкретизировалась проблема, ставшая краеугольным камнем общей теоретической поэтики середины XX в., – «язык во всем своем объеме и каждое отдельное слово...» [Потебня, 1976, с. 179], включая в систему описания вопрос о разграничении стиха и прозы; с другой стороны, заключив стихию языка в онтологическую оболочку («художественное произведение <...> не принадлежит природе: оно присоздано к ней человеком» [Там же, с. 180]), можно говорить о «литературном произведении» и «тексте» как о двух противоположенных уровнях единой эстетической реальности. Пересмотр общей теории Потебни, предпринятый формалистами, был связан с отрывом от поэтики «сверху», от «общих систем и проблем» [Эйхенбаум, 1987, с. 379] и обращением к микрофактам художественного творчества. Б. В. Томашевский писал о первом периоде (1900-е гг.) «самоосознания» формализма следующее: «Годы эти ознаменованы психологическим перемещением центра внимания с идеологических моментов поэзии на ее “конкретность”, каковы бы эти конкретности ни были...»². Отход формалистов от потебнианства содержал в себе и более

¹ Ср. из рецензии Б. Эйхенбаума на книгу В. Жирмунского «Композиция лирических стихотворений»: «Я боюсь, что <...> “формальному методу” суждено стать опорой не столько для научных построений, сколько для учебных руководств. Не хотелось бы, чтобы нас постигла судьба Потебни» [Эйхенбаум, 1987, с. 513]. Эйхенбаум считал, что две статьи В. Шкловского «Искусство как прием» (1917) и «Потебня» (1919) «следует считать итогом начального периода работы формалистов. Главное достижение этого периода заключалось

в установлении ряда теоретических принципов, послуживших рабочими гипотезами для дальнейшего конкретного исследования фактов, и в преодолении ходячих теорий, построенных на потебнианстве. <...> В центре стояли вопросы теоретической поэтики, только в общем виде намеченные в первых работах <...>. Из столкновения с потебнианством выяснились основные принципы теоретической поэтики» [Эйхенбаум, 1927, с. 127, 128, 130].

² См.: Томашевский Б. В. Формальный метод (Современная литература. Сборник статей. Л., 1925), цит. по: [Хрестоматия по теоретическому литературоведению, 1976, с. 28]. Во втором периоде (эпоха ОПОЯЗа) «из всех возможных конкретностей стали, благодаря объединению теоретиков искусств, устремляться чужеродные элементы и круг конкретностей замкнулся на конкретностях, специфически свойственных словесному искусству» [Там же, с. 29].

практическую задачу: назвать, терминологически легитимировать тот инструментарий, с помощью которого литература постигается и переживается внутри своего устройства.

Следует отметить, что в 1920-е гг. лингвопоэтическая мысль составляла магистраль в интеллектуальном контексте эпохи. Теоретические аспекты новой науки о литературе получают глубокое освещение в многочисленных сборниках, статьях, обзорах, касающихся собственно анализа поэтической формы слова¹. Создание поэтики как самостоятельной науки о литературном произведении обосновывало тезис: «Каждое произведение сознательно различается на его составные части, в построении произведения различаются приемы подобного построения, то есть способы комбинирования словесного материала в словесные единства. Эти приемы являются прямым объектом поэтики» [Томашевский, 1928, с. 6]. Формалисты пытались вернуть литературе «литературность», освободить ее из плена идеологических фактов, репрезентировать художественный текст как самодовлеющую сущность, «вещь», материально выраженную. Понимание литературного произведения как «вещи» или артефакта («стих можно ощупать руками» – Ю. Н. Тынянов) актуализировало внимание к его художественной форме: не содержание определяет форму, но выражение «обуславливает привлечение и особую организацию сообщаемого “смысла”» [Энгельгардт, 1995, с. 73]². «Именно как вещь произведение способно воздействовать на общечеловеческое в человеке, тогда как в своем знаковом аспекте оно в конечном счете всегда апеллирует к тому, что в человеке обусловлено социальными факторами и эпохой» [Мукаржовский, 1975, с. 191]³. Со-присутствие в литературном произведении его «вещной» и «знаковой» сторон, их антиномическое согласие – вопросы, кото-

¹ См. указатель литературы по поэтике, составленный С. Балухатым в кн.: Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика (1925). Цит. по: [Томашевский, 1999, с. 260–298].

² Понимание «вещи» как пространственной формы обосновано Тыняновым в книге «Проблема стихотворного языка» (гл. «Ритм как конструктивный фактор стиха»; см. также: Из записных книжек [Новый мир, 1966, с. 126, 127]). Ср. классификацию искусств, предложенную Потебней в ст. «Определение поэзии (родовой признак и видовое отличие)»: «В различии вещи (здание, статуя, картина) и деятельности (мимика и проч.) заключено уже то, что впечатления от первых трех пространственны, от остальных – временны» [Потебня, 1976, с. 289]. О том, что «форма создает для себя содержание», писал В. Шкловский в книге «О теории прозы» [1983, с. 37].

³ Ср. у Ю. Тынянова из статьи «Промежуток»: «У нас одна из величайших стиховых культур; она была движением, но по оптическим законам истории она оборачивается к нам прежде всего своими вещами. Вокруг стихового слова в пушкинскую эпоху шла такая же борьба, что и в наши дни; и стих этой эпохи был сильным рычагом для нее. На нас этот стих падает как сгусток, как готовая вещь, и нужна работа археологов, чтобы в сгустке обнаружить когда-то бывшее движение. <...> Самый простой подход – это подход к вещи. Она замкнута в себе и может служить превосходной рамкой (если вырезать середину)» [Тынянов, 1977, с. 172–173].

рые не следует считать сугубо «цеховыми», узкоспециальными только. Это был пункт, по которому разошлись потебнианцы и формалисты, и та точка отталкивания, которая зафиксировала момент становления новой поэтики и окрашивающей ее новой терминологии. Сложившаяся в первой четверти XX в. антиномия «материализма» (формальная школа) и «символизма» слова (эстетическая теория символистов) была отходом к теоретической поэтике Потебни, в частности абсолютизацией одной из ее составляющих. В статье «Теория “формального метода”» Б. М. Эйхенбаум констатировал: «Мы вступили в борьбу с символистами, чтобы вырвать из их рук поэтику и, освободив ее от связи с их субъективными эстетическими и философскими теориями, вернуть ее на путь научного исследования фактов» [Эйхенбаум, 1927, с. 120]. Теоретическим фундаментом для построения собственно науки о литературе была разработанная Потебней концепция образности поэтического языка¹.

В связи с темой «Потебня и формализм» необходимо развить два важных положения, определяющих как теорию формального метода, так и экспликацию этого метода в историко-литературном процессе XX в. Первое положение уточняет мысль о том, что формализм – это не «эстетическая теория и не “методология” как законченная научная система, а только стремление к созданию самостоятельной литературной науки на основе специфических свойств литературного материала. <...> В пределах этой науки возможно развитие самых разнообразных методов, если только при этом в центре внимания остается специфичность изучаемого материала» [Эйхенбаум, 1927, с. 117]. Известное безавторство формалистов, соотнесенность индивидуаль-

¹ Ср. критику теории образа Потебни в статье А. А. Смирнова «Пути и задачи науки о литературе»: «Во 1-х, есть поэтические произведения без образности, во 2-х, что не всякая образность делает произведение поэтическим; что касается первого аргумента, он просто отпадает, если на место “образности” подставят выражение, которое Потебня неоднократно и охотно употребляет, – “символистичность.” Если сам Потебня, чрезмерно увлеченный аналогией между поэзией и словом, и не отказался от “образности” в том смысле, как она выступает во “внутренней форме” слова, т. е. как определенная интеллектуальная картина, то в ходе его мыслей есть все элементы, позволяющие это сделать за него. <...> Для существенного в учении Потебни нет необходимости мыслить всякую образность, как завершенную поэтичность: достаточно признать ее за потенциальную поэтичность» [Литературная мысль, 1923, с. 96]. К потебнианцам В. Шкловский относил А. Белого. Ср.: «И на вере в имя Потебни, на его системе основывают здание своей поэтики не только люди типа Харциева и Овсяннико-Куликовского, но и Андрей Белый» [Поэтика, 1919, с. 3]. Ср. из статьи А. Белого «Мысль и язык (философия языка А. А. Потебни)»: «Из объединения внешней формы и содержания путем взаимной обусловленности внутренней формы провозглашается единство формы и содержания как в словесном, так и художественном символе. И в этом выводе своем Потебня предваряет и обосновывает один из главных лозунгов русского символизма» [Логос, 1910, с. 252].

ного научного поиска с «общим делом»¹ – дефиниции, неоднократно подчеркиваемые участниками дискуссии с традиционной академической наукой, – допустимы лишь с точки зрения оправданной устремленности формализма на внутреннюю автономность, продиктованную «борьбой за самостоятельность и конкретность литературной науки» [Эйхенбаум, 1987, с. 375]. Второе положение непосредственно имеет отношение к первому и касается экспликации индивидуального авторства и метода индивидуально-изучения представителей формальной школы. В частности, возможности исследования методологии Тынянова вне зависимости от идей ОПОЯЗа и формальной поэтики².

¹ Ср. из кн. В. Шкловского «О теории прозы» (гл. «Слова освобождают душу от тесноты. Рассказ об ОПОЯЗе»): «Мы работали со страшной быстротой, со страшной легкостью, и у нас был уговор, что все то, что говорится в компании, не имеет подписи – дело общее» [Шкловский, 1983, с. 75]. В другом месте: «ОПОЯЗ осуществил на деле подлинный тип коллективной работы. Это произошло, по-видимому, по той причине, что мы с самого начала поняли свое дело как *историческое*, а не как личное дело того или другого из нас» [Эйхенбаум, 1987, с. 407].

² Так, Тынянову, для того чтобы прогнозировать в 20-е годы «длительную полосу влияния Хлебникова», нужно было «вывести» его из футуристического течения. Ср. из статьи «Промежуток»: «Нам предстоит длительная полоса влияния Хлебникова, длительная спайка его с XIX веком, просачивание его в традиции XIX века, и до Пушкина XX века нам очень далеко» [Тынянов, 1977, с. 182]. Ср. из статьи «О Хлебникове», в которой Тынянов открывает пространство «нового зрения» в литературе и науке, нарушающее логическую оформленность движения литературных школ и научных традиций: «Говоря о Хлебникове, можно и не говорить о символизме, футуризме и не обязательно говорить о зауми. <...> И футуризм и заумь вовсе не простые величины, а скорее условное название, покрывающее разные явления, лексическое единство, объединяющее разные слова, нечто вроде фамилии, под которой ходят разные родственники и даже однофамильцы. <...> Хлебников был новым зрением. <...> Новое зрение <...> оказалось новым строем слов и вещей. <...> Все без исключения литературные школы нашего времени живут запрещениями <...>. Хлебников же существовал поэтической свободой, которая была в каждом данном случае необходимостью» [Тынянов, 1993, с. 230, 233, 235, 238]. *Формальную поэтику* как самостоятельную научную дисциплину, противопоставив ей *историю литературы*, обосновал Б.М. Энгельгардт в книге «Формальный метод в истории литературы» (см.: [Энгельгардт, 1995, с. 107–108, 110]). Энгельгардт оперирует категориями «эволюции» и «генезиса» как взаимозаменяемыми понятиями: «Строго говоря, “историко-литературное” построение, создаваемое этой школой, является отнюдь не *историей литературы*, но своеобразным *эволюционным учением об эстетически значимых языковых фактах – формальной поэтикой*» [Там же, с. 107]. Ср. точку зрения Тынянова, отражающую представление об эволюции и генезисе, в зависимости от «наблюдательного пункта» исследователя: «Исторические исследования распадаются, по крайней мере, на два глав-

Поэтическая инерция XX века предопределила в теоретизирующих научных построениях Тынянова позу новатора, которым он себя сознавал; и новаторство это выражалось, прежде всего, в области изучения стиховой семантики. (Ср. из статьи «Промежуток»: «Стих – трансформированная речь; это – человеческая речь, переросшая сама себя. Слово в стихе имеет тысячу неожиданных смысловых оттенков, стих дает новое измерение слову. Новый стих – это новое зрение. И рост этих новых явлений происходит только в те промежутки, когда перестает действовать инерция <...>. В конечном счете, каждый новатор трудится для инерции, каждая революция производится для канона») [Тынянов, 1977, с. 169]. Согласно комментариям А. Чудакова к первому варианту предисловия к книге «Проблема стиховой семантики», Тынянов в 1919 г. читал годовой курс «Язык и образ», связанный с проблематикой будущей книги. Итогом этих занятий должна была стать подготовленная в 1921 г. к печати книга «Семантика поэтического языка». Предварительно – несколько слов о том, от какого материала отслаивался окончательный текстовый код теоретико-литературного сочинения Тынянова. Важнейшей чертой научной манеры Тынянова являлось одновременно-параллельное рассредоточение его мысли в несоединимых друг с другом исследовательских эпизодах¹. Так, например, в круг научных интересов Тынянова во время работы его над «Проблемой» входило составление концепции эволюционного пути пушкинского стихового эпоса, которая вскоре была изложена в монографии «Архаисты и Пушкин». Кроме того, изданию книги «Проблема стихотворного языка» предшествовала незаконченная статья Тынянова о композиционных формах «Евгения Онегина», имеющая общий план проблематики с книгой о стихе. Первый вариант предисловия к книге Тынянова, изданной под названием «Проблема стихотворного языка», отличался от опубликованного более развернутой полемикой с теорией образа Потебни: «Изучение

ных типа по наблюдательному пункту: исследование *генезиса* литературных явлений и исследование *эволюции* литературного ряда, литературной изменчивости. От угла зрения зависит не только значение, но и характер изучаемого явления: момент генезиса в исследовании литературной эволюции имеет свое значение и свой характер, разумеется, не те, что в исследовании самого генезиса» [Тынянов, 1977, с. 271].

¹ Об этом, в частности, пишет В. Каверин в своих воспоминаниях: «Он писал книгу “Достоевский и Гоголь”, отдавая много времени монографии “Тютчев и Гейне”, еще в 1919 году прочитал в Доме искусств курс лекций “Язык и образ” и размышлял над охватывающей всю пушкинскую эпоху концепцией, которая вскоре была изложена в курсе, прочитанном в Государственном институте истории искусств. <...> Одновременно он раскрывался как изящный критик, иронический эссеист. Объемные знания прошлого не только не отяжелило, но, напротив, сделало легкими его шаги в художественной прозе. <...> Но, возвращаясь к строго научным статьям, он писал скупое, ни на кого, кроме себя, не равняясь. Иные страницы читаются как формулы, выстроившиеся согласно охватываемому общему взгляду» [Каверин, 1983, с. 50, 51].

стиха сделало в последнее время большие шаги; ему предстоит развиваться в близком будущем в целую область, хотя завоевана она сравнительно недавно. Но в стороне от этих изучений стояло до сих пор изучение поэтической семантики (науки о значениях слов и словесных групп, их развитии и изменении – в поэзии). Последним значащим явлением в этой области была *теория* образа, представленная главным образом Потебней. Несовершенства этой теории теперь более или менее явны. Если *образом* в одинаковой мере являются и обычное, повседневное разговорное выражение, и целая глава “Евгения Онегина”, то возникает вопрос: в чем же специфичность *поэтического* образа?» [Тынянов, 1977, с. 253]. Данное начало первого варианта предисловия свидетельствует о том, что тыняновские построения в области стиховой семантики отталкивались прежде всего от работ Потебни. Здесь необходимо заметить также, что, выбрав Потебню в качестве своего главного теоретического оппонента, Тынянов в предисловии к опубликованной в 1924 г. книге «Проблема стихотворного языка» недостаточно ссылается на Потебню в разработке вопроса о *смысле поэтического слова*.

Восстанавливая и развивая концепцию Потебни, Тынянов обосновал в своих семантических построениях роль *конструкции*, конкретно и непосредственно воздействующей на значение слов: «Для Потебни этого вопроса не существовало. Это происходило потому, что центр тяжести он перенес за пределы той или иной *конструкции*. <...> Потебнианство погибло в этом противоречии. После него изучение смысла поэтического слова пошло ощупью» [Там же].

Абсолютизируя слово как знак бытия в поэтическом выражении, Потебня, тем самым, прогнозировал в культуре экспансию *поэтического*, которая возможна была лишь при условии взгляда на поэзию как на «особую форму живого, творческого познания мира» [Виноградов, 1971, с. 5]. Потебня поставил под сомнение существование любой другой реальности, кроме языковой; человеческая деятельность для него – самая большая условность и иллюзия («величественная иллюзия»), ей предшествует язык, который является «вместе с тем и средством всякой последующей деятельности» [Потебня, 1999, с. 200]. В теории Потебни мысль о том, что язык является «первоэлементом литературы», эвристически определяла готовность поэтического языка (= поэзии) стать системой. Отношения языковой реальности и литературного произведения сопоставимы с тем, как образ и значение расположены между собой в конкретном поэтическом произведении, а именно: при относительной неподвижности образа наблюдается изменчивость его значений. Нарушение поэтической системы – это (в терминах формальной школы) нарушение поэтической инерции, когда *каждый час меняется форма*, и форма создает для себя значение. Литературное произведение, определяемое как «чистая форма» (т. е. *понятие*, при котором актуализируется «отношение к слову не как к знаку предмета, а как к знаку слова, вызывающему ассоциативные лексические ряды») ¹, одновременно провозглашает антитетическое построение и органи-

¹ См. статью Ю. Н. Тынянова «Пушкин» [1969, с. 131].

зацию материала в стихе ¹, и идеальный синтез означаемых, видоизмененных формой ². Семантическая система поэзии такова, что изучается и анализируется не литературное произведение (как предметно-материальная величина), а *литературность* («*смысловое сопоставление величин*»); не «вещь», а «псевдовещь», явленная в качестве смыслового знака. Предметная вещь сосуществует со своим двойником – *смысловой вещью*, лексически перераспределяющей *вещественную* и *формальную* стороны слова. Семантическая концепция

¹ Ср. из ст. Ю. Тынянова «Пушкин и Тютчев»: У Тютчева своеобразие его литературного лица было в том, что средства стиля стали у него жанрообразующими. Так, натурфилософский параллелизм, “двоичность” не осталась у него только материалом и стилем, но и повлекла всю организацию стихового материала. Самое построение у него стало параллелистическим или антитетическим, в зависимости от материала. Строфа (метр вообще) получила у него особую семантическую функцию: антитеза стилистическая развивается в антитетических строфах. Стихотворение стало одной антитезой, одним образом, стало фрагментом. Поэзия “совлекла с себя” (в этом смысле) “искусственные формы”, и была найдена новая функция поэтической формы. <...> Стихи Тютчева связаны с рядом литературных ассоциаций, и в большой мере его поэзия – поэзия о поэзии [Тынянов, 1969, с. 188, 190].

² Ср. из ст. В. Шкловского «Розанов» (1921): «Литературное произведение есть чистая форма, оно есть не вещь, не материал, а отношение материала. И как всякое отношение, это – отношение нулевого измерения. Поэтому безразличен масштаб произведения, арифметическое значение его числителя и знаменателя, важно их отношение. Шутливые, трагические, мировые, комнатные произведения, противопоставления мира миру или кошки камню – равны между собой. <...> Душа литературного произведения есть не что иное, как его строй, его форма. Или, употребляя мою формулу: Содержание (душа сюда же) литературного произведения равно сумме его стилистических приемов» (цит. по: [Шкловский, 1990, с. 120, 121]). На психологическое противоречие формализма указал Л. Выготский в книге «Психология искусства» (1925). Ср.: «Новые теоретики так и формулировали свой взгляд на искусство, что оно есть чистая форма, совершенно не зависящая ни от какого содержания». Новое понимание формы «расширяет это слово до универсального принципа художественного творчества. Под формой оно понимает всякое художественное расположение готового материала, сделанное с таким расчетом, чтобы вызвать известный эстетический эффект. Это и называется художественным приемом». И далее: «Оказывается, <...> что у того приема, из которого слагается художественная форма, есть своя цель, и при определении этой цели теория формалистов впадает в удивительное противоречие сама с собой, когда она начинает с утверждения, что в искусстве важны не вещи, не материал, не содержание, а кончает тем, что утверждает: целью художественной формы является “прочувствовать вещь”. Оживить вещи объявляется основной задачей приема, какова же цель этих оживленных ощущений, теория дальше не поясняет, и сам собой напрашивается вывод, что дальнейшей цели нет, что это процесс восприятия вещей приятен сам по себе и служит самоцелью в искусстве» (цит. по: [Выготский, 2000, с. 77, 78, 84, 91]).

«двупланного слова», или теория двупланности, разработанная Тыняновым, заменила изучение литературного текста (значение) на его реконструкцию (смысл). Текст важен только как средство для установления понятий. Отсюда тыняновские формулы-метафоры: «роман-романа», «литературная личность» (= «авторское лицо»), «двупланное амплуа», «единство и теснота стихового ряда». С этой точки зрения теоретическая зависимость Тынянова от Потебни может рассматриваться не столько как фактор методологической параллели, но, в большей степени, как поле аксиоматических совпадений в понимании многоуровневности поэтического слова.

Тыняновская поэтика строится на отношении к слову как диалектически спонтанной зафиксированной форме¹. Тыняновым найден образ, передающий восприятие литературы в замкнутой напряженности освобождающихся стихий, заключенных в слове, и представляющий литературу посредством *встроенности* ее в расходящемся континууме: «Взрыв, планомерно проведенный, революция, которая в одно и то же время является строем» [Тынянов, 1977, с. 181]. Так называемые «революционные» метафоры Тынянова («единство и теснота стихового ряда», «внефабульное движение», «стих как *строй*», «если в *ряд*, в *строй* поставить чужие, но сходно звучащие слова, они станут родственниками» и т. д.; ср. у Б. М. Эйхенбаума – «движение словесных масс»; у В. М. Жирмунского – «большие словесные массы»; еще раньше Потебня писал о «коллективности» слова: «почему отдельное слово стремится к соединению с другими» и о «движении больших мысленных масс»)², как и барочная тяга к «смещениям» и «сдвигам»³, вовсе не необходимо связаны с веянием времени⁴. Формалисты объясняли возрождение поэтики в первом

¹ Ср.: «Пушкин в свою очередь назвал автоматизированный стих “канале”, а динамизированный новый стих приравнял к *тряской* телеге, мчащейся по кочкам. “Новый стих” был хорош не потому, что он восстанавливал динамику в отношениях факторов. Так диалектическое развитие формы, видоизменяя соотношение конструктивного принципа с подчиненными, спасает его конструктивную роль» [Тынянов, 1965, с. 32].

² Ср. из статьи А. А. Потебни «Поэзия. Проза. Сгущение мысли»: «Важность забвения внутренней формы – в положительной стороне этого явления, с которой оно есть усложнение или <...> *сгущение* мысли. Самое появление внутренней формы, самая апперцепция в слове сгущает чувственный образ, заменяя все его стихии одним представлением, расширяя сознание, сообщая возможность движения большим мысленным массам» [Потебня, 1976, с. 210–211].

³ В одной из первых и программных своих работ «Архаисты и Пушкин» Тынянов писал об эстетическом значении «архаической шероховатости и грубости», тех «недостатках» и «уродствах», которые имеют «живое эволюционное значение в пору сглаженности поэтического стиля» [Тынянов, 1969, с. 41].

⁴ Ср. из ст. Б. В. Томашевского «Формальный метод»: «Рядовой читатель <...> помнил, что формализм окреп в революционные годы, и в слепом обывательском гневном соединил представление о формальном методе и революционном быте в одно пугающее слово “максимализм.” <...> Говорилось,

десятилетия XX века «историческими событиями», происходившими в искусстве (и прежде всего в поэзии); в частности, «раскрепощением поэтического слова от оков философских и религиозных тенденций» [Эйхенбаум, 1987, с. 379]¹. «Возрождение поэтики, совершенно вышедшей из употребления, имело поэтому вид не простого восстановления частных проблем, а набега на всю область искусствознания. Положение это создалось в результате целого ряда исторических событий, из которых самые главные – кризис философской эстетики и крутой перелом в искусстве» [Эйхенбаум, 1927, с. 119]. Первичность языковой реальности, стремящейся заменить и подчинить себе так называемые *естественные* знаки истории, к которым относится революция (и все виды человеческой деятельности)², обоснована специфической «сущностью поэзии и сущностью искусства». «Те явления, которые происходят в языке, вот это затруднение языка, вот эти звукописи, сгущения, рифмовка, которая повторяет не только звуки предыдущего стиха, но заставляет заново вспоминать прошлую мысль, вот этот сдвиг в искусстве – явление не только звуков поэтического языка, это сущность поэзии и сущность искусства» [Шкловский, 1983, с. 73]³.

Самое обращение Тынянова к «революционной» лексике содержало в себе два равновозможных варианта. С одной стороны, это была «естественная тяга», *стоя на новом пласте стиховой культуры*, использовать в качестве материала XIX век; с другой – необходимая потребность транспонировать в литературу внелитературные категории, рассматривая их служебным способом. «Развившись из острого интереса к литературным конкретностям, Опояз ограничил круг изучаемого материала литературными данностями, подлежащими изучению. Изучать в литературе то, что дано, будь это тот же самый идеологический момент, которого, между прочим, ни один формалист не игнорирует, но именно то, что дано и дано в литературном па-

что замена “идеологического” момента “формальным” не революционна <...>. Но ведь это программный вопрос. Никакая программа не революционна. Революционна бывает деятельность, роль, сыгранная формализмом в науке. Толчок, данный формальным методом современной науке о литературе, достаточно значителен, чтобы термин <революционный> его характеризовал» (цит. по: [Хрестоматия по теоретическому литературоведению, 1976, с. 33]).

¹ Виктор Эрлих считал, что «с точки зрения чисто хронологической, русский формализм никак нельзя назвать порождением революционной эпохи. <...> Формальная школа возникла до событий 1917 г.» [1996, с. 77].

² Б. Эйхенбаум писал в «Моем временнике» (1929): «Эпоха была нами заинтересована и помогала нам. <...> Мы были в струе – какой-то исторический гольфстрем обтекал нас, согревая и вдохновляя» (цит по: [Эйхенбаум, 2001, с. 40]).

³ О «сдвиге» как эстетическом требовании, которым руководствуется искусство, Шкловский пишет применительно к творчеству Чехова, Островского, Толстого. См. гл. «Рассказ об ОПОЯЗе» в кн.: [Шкловский, 1983].

мятнике, в специфически-литературном порядке – вот основное, связывающее формалистов начало» [Томашевский, 1976, с. 31–32] ¹.

Отмеченные положения актуализируют разнородность научных представлений в понимании литературного произведения как формо- и мирообразующей субстанции. С одной стороны, в 1920-е гг. сработал механизм «планово проведенного взрыва», закон существования литературы, о котором писал Тынянов и в основе которого лежит идея «смещения» и «сдвига» как фундаментальных понятий, определяющих концепцию литературной эволюции; «сдвиг» и «смещения» императивно декларировали имманентность литературного текста безотносительно к каким-либо предлежащим рядам. С другой стороны, и это представляется концептуально значимым, формализм предопределил в литературоведческой науке «поворот» – поворот от материальности литературы к эстетическим, социальным и идеологическим канонам ². Литературное произведение как материально-вещная определенность (ср. пассаж В. Шкловского: «Я знаю, как сделан автомобиль, я знаю, как сделан Дон Кихот») ³ было лишено «летучести духовного мира»;

¹ Ср. также из статьи А. А. Смирнова «Пути и задачи науки о литературе»: «Многие из старых точек зрения на предмет науки о литературе, а следовательно, и на задачи ее, в настоящее время уже отпали, как превзойденные <...>. Отпали именно все те, при которых *литературное произведение, как таковое*, используется служебным образом. Никто уже не станет сейчас всерьез предлагать в качестве предмета науки о литературе “душу автора” или же произведение как историко-культурный момент. Ясно, что в таком случае изучение литературы оказалось бы подсобной дисциплиной, проще говоря – частью “типологии человеческого духа” или общей истории» [Литературная мысль, 1923, с. 92].

² Ср. интенцию «поворота», которая, с точки зрения Л. Гинзбург, определяла как научные поиски Тынянова, так и его литературоведческую мысль в целом: «Тынянов по всему своему складу был изобретателем, открывателем. Помню, как на научных заседаниях, обсуждениях мы ждали, когда же заговорит Тынянов; иногда он долго молчал. Ждали поворота. Вот он заговорит, и факты переместятся, предстанут в новом соотношении, непредвиденном и очень точном. Он и писал только тогда, когда сознавал эту возможность открытия, поворота». И далее: «Крупнейшие советские филологи, начавшие свою деятельность под знаком ОПОЯЗа, Б. Эйхенбаум, В. Шкловский, Б. Томашевский <...> со временем пришли к историческому и социальному пониманию литературы. Это был сложный процесс, но признаки новых методологических поисков появились довольно скоро, уже в середине 20-х годов; поворот, без сомнения, во многом подсказанный историко-литературными работами Тынянова первой половины десятилетия» [Воспоминания о Тынянове, 1983, с. 147–148, 150–151].

³ Ср. контрверзу Б. А. Ларина на афоризм В. Шкловского в статье «О разнovidностях художественной речи» (п. 5. «По поводу учения о заумности»): «Как однажды сделано литературное произведение – мы никогда не узнаем, но можно тут играть догадками. А вот почему и как оно действует,

в художественном творении не видели «всеисчерпывающего эстетического космоса» (Ф. Степун)¹, свобода и тайность которого не подвластны внепришедшей воле. Все последующие науки о литературе имели целью интериоризировать в изучаемом объекте философско-религиозный или эстетический смысл. Парадокс формализма был в том, что формалисты, выводя искусство в сторону от трансцендентного объяснения и возвращая литературному факту бытийность в ее имманентной форме, получили, тем самым, двунаправленный результат: «имманентность» и «трансцендентность» – две взаимоотключающие установки – стали принципами подхода для истолкования литературного произведения в его специфической явленности. «Легко заметить, что для формальной школы трансцендентное объяснение процесса литературной эволюции совершенно неприемлемо. С одной стороны, – методологически – всякое трансцендентное истолкование процесса развития литературы неизбежно отводит исследователя в сторону от литературных фактов как таковых <...>. С другой стороны, относя литературную эволюцию за счет внелитературных факторов, он неизбежно должен ввести вне-эстетические точки зрения и в истолкование структуры художественного произведения <...>. Иными словами, исследователь оказывается здесь перед той же трансцендентностью его изучения непосредственному объекту этих изучений, преодолеть которую составляло основную задачу его методологических поисков. В силу этого проблема имманентного истолкования литературной эволюции является для формальной школы не менее важной, чем проблема содержания и формы, проблема “заумности” и т. д.» [Энгельгардт, 1995, с. 101–102].

значит что-то для нас, – это можно исследовать» [Ларин, 1974, с. 49]. Ср. из этой же статьи (п. 3. «О дроблении и анализе»): «В поисках предельно-малого атома сказывается материалистическая quasi-научность. В этих поисках, как в алхимических бреднях о золоте, уверенность в несложности всех загадок, в устранимости всякой тайны бытия научными способами» [Там же, с. 30].

¹ Ср. из ст. Р. О. Якобсона «Новейшая русская поэзия»: «Предметом науки о литературе является не литература, а литературность, т. е. то, что делает данное произведение литературным произведением. <...> Если наука о литературе хочет стать наукой, она принуждается признать “прием” своим единственным “героем”. Далее основной вопрос – вопрос о применении, оправдании приема. Мир эмоций, душевных переживаний – одно из привычных применений, точнее в данном случае *оправданий*, поэтического языка; это то складочное место, куда сваливается все, что не может быть оправдано, применено практически, что не может быть рационализировано. Когда Маяковский говорит:

Я вам открою словами простыми, как мычание,
Ваши новые души, гудящие, как фонарные дуги.
(«Владимир Маяковский». Трагедия),

то поэтическим фактом являются “слова простые, как мычание”, а душа – факт вторичный, приводящий, притянутый» [Якобсон, 1987, с. 275].

Формализм (как наиболее свободная часть эстетической теории) рассматривал слово в стихе как тему, имеющую вещественное значение (здесь тематика совпадает с поэтической семантикой) [Жирмунский, 2001, с. 107], заменив, таким образом, эстетику смыслом. (Ср. классификацию искусств, предложенную В. М. Жирмунским в статье «К вопросу о “формальном методе”», которая строится по принципу антонимической симметрии: искусства «насквозь» эстетические – не отягченные смыслом, и искусства не «специально» эстетические, но обладающие вещественным смыслом: «Противопоставление двух типов прекрасного может быть положено в основу различения двух видов искусства. <...> Возможны, с одной стороны, искусства чистые, формальные, беспредметные, как орнамент, музыка, пляска. В этих искусствах самый материал, из которого они строятся, насквозь условный, отвлеченный, эстетический – приспособленный специально и исключительно для художественных целей, не отягченный смыслом, вещественным значением, практическим заданием. <...> С другой стороны, в искусствах предметных, или тематических, как живопись, скульптура, поэзия, театральное искусство, отягченных значением, материал искусства не является специально эстетическим, он обладает вещественным смыслом и связан с практической жизнью») [Жирмунский, 1977, с. 101].

Таковы «общие предпосылки», в необходимой мере позволяющие эксплицировать в развернутом виде абрис обозначенной темы.

Согласно концепции Потебни, любое словесно-сложное образование может рассматриваться как результат деятельности языка, предшествовавшей «всем остальным специально-человеческим деятельности». Это означает, что язык и сопологающие ему формы (как то: мысль, тело, душа, содержание; в терминах Потебни форма есть лингвистическая категория, утверждающая универсальную знаковость преобразований материального и идеального миров), находятся в отношениях внешневнутреннего контакта и замещения *так*, что слово, представленное как форма сложного словесного образования («образ»), в свою очередь восполняется представлением этого образа («образ образа»), становясь, тем самым, новым словом с расширенным значением. «Всякое новое применение слова <...> есть создание слова. Если делаемый при этом в сознании шаг не крупен, то мы называем это только расширением значения; если же он крупен, то создается новое слово, и в этом случае является новое представление» [Потебня, 1999, с. 223]. Слово в концепции Потебни имеет ту высокую степень грамматической определенности¹, при которой

¹ Г. О. Винокур, в частности, считал, что учение Потебни о языке как искусстве «вредно отражалось на его грамматической концепции». Однако исходя из утверждения, что «поэтическое слово вырастает в реальном слове, как его особая функция», Винокур заключает: «Понятие внутренней формы распространяется и на область грамматики, и здесь во многих случаях возможны такие поэтические значения, которые мотивированы “ближайшими значениями”, свойственными данной форме в языке общем. <...> Но в плане рассмотрения языка как искусства это будут не просто “стилистические фигуры”, а воплощения второй, образной действительности, которую искусство откры-

теряется его потенциальная зависимость от «предания» («под давлением предания значение непосредственно и безотчетно примыкает к звуку»; «звук и значение навсегда остаются непрременным условием существования слова...») [Потебня, 1976, с. 300, 301], и «при посредстве затемнения представления» происходит зарождение новых образных слов. В этом случае речь идет не о семантическом совершенствовании одного и того же слова, но исключительно о новой «собирающей единице» языка – *другом* новом слове. Точка порождения такого слова сосредоточена «внутри» языка и репрезентирует константные свойства слова. «Уже при самом возникновении слова между его значением и представлением, то есть способом, каким обозначено это значение, существует неравенство: *в значении всегда заключено больше, чем в представлении*. <...> Относительно широкое и глубокое значение слова <...> стремится оторваться от сравнительно ничтожного представления <...>, но в этом стремлении производит лишь *новое слово*» [Там же, с. 302]. В теории образа Потебни идея «нового слова» значима не только лингвистическим подходом, но в значительной мере содержанием теоретико-литературной и стиховедческой проблематики; она имела выход в теоретических построениях Тынянова и, в частности, в разработанной им семантической концепции «двупланного слова».

Исходя из «формального» определения поэзии¹ Потебня строит собственно телеологическое рассуждение, где «новое слово» – это всегда «новая

вает в действительности реальной. И здесь снова грамматическая форма означает сразу и то, что она означает обычно, и то, что за этим обычным значением раскрывается как художественное содержание данной формы. <...> Различные внеграмматические факты и отношения общего языка, все то, что в общем языке с точки зрения его системы представляется случайным и частным, в поэтическом языке переходит в область существенного, область собственно смысловых противопоставлений» [Винокур, 1991, с. 56, 57].

¹ Ср. из статьи «Поэтичность содержания. Идеальность в поэзии и в науке»: «В стихотворении Фета:

Облаком волнистым
 Пыль встает в дали;
 Конный или пеший –
 Не видать в пыли
 Вижу: кто-то скачет
 На лихом коне.
 Друг мой, друг далекий,
 Вспомни обо мне! –

только форма настраивает нас так, что мы видим здесь не изображение единичного случая, совершенно незначительного по своей обычности, а знак или символ неопределенного ряда подобных положений и связанных с ним чувств. Чтобы убедиться в этом, достаточно разрушить форму» [Потебня, 1976, с. 340].

форма», инверсивно заключающая в себе признак, «служащий представителем или заместителем многих других», и разграничивающая посредством конкретного образа поэтические и прозаические стихии языка. «Свободная и широкая поэтическая форма» пушкинского романа – результат усложнения стихового слова, и предложенная в третьей главе (строфы XI–XIV) модель прозаического романа:

Быть может, волею небес,
Я перестану быть поэтом.
В меня вселится новый бес,
И, Фебовы презрев угрозы,
Унижусь до смиренной прозы;
Тогда роман на старый лад
Займет веселый мой закат.
Не муки тайные злодейства
Я грозно в нем изображу,
Но просто вам перескажу
Преданья русского семейства...

есть лишь переход к «высшей, более сложной поэтической форме повести и романа, поглотившей мелкие поэтические формы и с избытком вознаградившей за их потерю» [Потебня, 1976, с. 371–372].

Инверсивные явления (к ним Потебня относит не только все случаи поэтических троп; инверсия действует как универсальный принцип существования поэзии и как возможность *бытия* посредством форм, переходящих друг в друга) стабилизируют разнооформленность языковой реальности, оставляя в иерархии ценностей единственность реальности стиховой. Существенно важным представляется выбор материала («при создании сложных поэтических образов материалом могут служить и прежние продукты поэтического познания») и отношение формы к материалу («язык не есть только материал поэзии, <...> но сама поэзия, а между тем поэзия в нем невозможна, если забыто наглядное значение слова») [Там же, с. 198]. В парадигматической ситуации «стих-язык» вне поля рассмотрения остаются факты идеологического и социально-коммуникативного анализа, такие как «идея» или «восприятие», например, У Потебни они получают конкретность, будучи соотнесенными с элементами внутренней структуры произведения. «Вместо “содержание” художественного произведения можем употребить более обыкновенное выражение, именно “идея”. Идея и содержание в настоящем случае для нас тождественны, потому что, например, качество и отношения фигур, изображенных на картине, события и характеры романа и т. п. мы относим не к содержанию, а к образу, представлению содержания, а под содержанием картины, романа разумею ряд мыслей, вызываемых образами в зрителе и читателе или служивших почвою образа в самом художнике во время акта создания» [Там же, с. 175–176]¹.

¹ Ср. далее: «Форма и содержание – понятия относительные: *B*, которое было содержанием по отношению к своей форме *A*, может быть формою

Так, «идея» в троичной модели слова («в слове мы различаем: *внешнюю форму*, то есть членораздельный звук, *содержание*, объективируемое посредством звука, и *внутреннюю форму*, или ближайшее этимологическое значение слова, тот способ, каким выражается содержание») [Потебня, 1976, с. 175] соответствует образу или развитому из него понятию, а процессу восприятия отведена роль переработки восприятия в познаваемом объекте: «При создании слова, а равно и в процессе речи и понимания, происходящем по одним законам с созданием, полученное уже впечатление подвергается новым изменениям, как бы вторично воспринимается...» [Потебня, 1976, с. 122]. Полученное в результате такой переработки «новое восприятие» становится формообразующим (но подчиненным, не целеполагающим) фактором в конкретизации литературного произведения как художественного явления¹.

Ставя во главу угла творчество как высшую форму общечеловеческой деятельности («поэзия <...> не только там, где великие произведения <...>, а как видно уже из ее эмбриональной формы, то есть слова, – везде, ежеминутно и ежеминутно, где говорят и думают») [Там же, с. 332], Потебня абсолютизирует искусство (и литературное произведение) как художественное выражение этой деятельности. Для того чтобы поэзия приобрела статус «действительности», вовсе не необходимо актуализировать ее в воспринимающем сознании. «С понятием действительности <...> неразрывно связано то, что каждое явление стоит отдельно, само для себя и что ни одно не зависит от другого как основание или следствие. <...> Понятие действительности делает излишним самое старание отыскивать эту зависимость. Явление перед нами; этого до-

по отношению к новому содержанию, которое мы назовем *С...*» [Потебня, 1976, с. 177–178]. Ср. из ст. Г.О. Винокура «Понятие поэтического языка»: «Основная особенность поэтического языка как особой языковой функции как раз в том и заключается, что это “более широкое” или “более далекое” содержание не имеет своей собственной раздельной звуковой формы, а пользуется вместо нее формой другого, буквально понимаемого содержания. Таким образом, *формой* здесь служит *содержание*. Одно содержание, выражающееся в звуковой форме, служит *формой другого* содержания, не имеющего особого звукового выражения. Вот почему такую форму часто называют *внутренней формой*» [1990, с. 142].

¹ Ср. у А. П. Скафтымова: «Возможны ли какие-либо нормы и критерии для суждений об эстетических свойствах художественного объекта, когда восприятие его всецело обуславливается свойствами личности воспринимающего, возможно ли это, когда всякий художественный образ является многозначным, как это обстоятельно разъяснил Потебня? <...> Соображения Потебни больше говорят о трудностях идентичной интерпретации художественного произведения, но не устраняют ее возможности. Сколько бы мы ни говорили о творчестве читателя в восприятии художественного произведения, мы все же знаем, что читательское творчество вторично, оно в своем направлении и границах обусловлено объектом восприятия. Читателя все же ведет автор, и он требует послушания в следовании его творческим путем. И хорошим читателем является тот, кто умеет найти в себе широту понимания и отдать себя автору» [1994, с. 141, 142].

вольно для того, чтобы устранить всякое сомнение в его действительности» [Там же, с. 184].

Читательскому восприятию до известной степени поставлен предел: оно лишено той диктаторской воли, в значительной мере позволившей ему осуществлять эксплицитный произвол над текстом; будучи включенным во внутреннюю структуру произведения (как «отношение и зависимость»), читательское восприятие уравнивает коммуникативно-автокоммуникативные поля искусства, настраивая их гармонически и превращая процесс коммуникации в процесс творчества.

Перефразируя Потебню, можно сказать, что всякая коммуникация есть вместе с тем и автокоммуникация («говорят только отдельные лица, и с этой стороны язык есть создание неделимых») [Там же, с. 62], и, напротив, замкнутость «неделимых» в творческом акте автокоммуникации («жизнь неделимого представляет много фактов, заставляющих усомниться и в этой самостоятельности, и в этом единстве») не оспаривает несовместимости знакового бытия и имперсонального творчества, потому что язык как деятельность этих «неделимых» «в каждую настоящую минуту <...> принадлежит двоим: говорящему и понимающему, причем и говорящий, и понимающий представители всего народа» [Потебня, 1976, с. 62]. И все-таки искусство у Потебни сверхмонологично, так как представляет структурно-вероятностные свойства слова, а «слово и вообще язык нужны прежде всего для самого говорящего». «Как слово своим представлением побуждает понимающего создать *свое* значение, определяя только направление этого творчества, так поэтический образ в каждом понимающем и в каждом отдельном случае понимания вновь и вновь создает себе значение» [Там же, с. 331]. «Раз созданный образ» является эпистемологической точкой, фиксирующей полюс допустимости читательской и научной критики. «Ценность поэтического произведения, его живучесть <...> зависит <...> не от того объяснения, которое дает сам автор или постоянный критик, не от его целей, а от силы и гибкости самого образа. <...> Раз созданный образ освобождается из-под власти художника; является чем-то посторонним для него самого. Объясняя свое произведение <...>, он становится уже в ряды критиков и может ошибаться вместе с ними. Поэтому такие объяснения, стоящие вне самого произведения, бывают <...> не нужны...» [Там же, с. 330].

Искусство, по Потебне, создается сравнением настоящего с прошедшим, а не повторением одного и того же в другой форме; «начала, развиваемые жизнью отдельных языков <...> различны и не заменимы одно другим», как различны и не соединимы между собой фрагменты черновика и окончательная редакция произведения: «Противоречие между процессом создания и созданным и отношением автора к тому и другому, непримиримы, лишь пока рассматриваются как одновременные моменты. В действительности они разновременны» [Там же, с. 329]¹. Поэтическое произведение, как бы ни было

¹ Ср. у А. П. Скафтымова: «Факты черновика ни в коем случае не равнозначны фактам окончательной редакции. Намерения автора в том или ином его персонаже, например, могли меняться в разное время работы, и замысел мог представляться не в одинаковых чертах, и было бы несообразностью

сложно, сводится к следующему: «Нечто (x), неясное для самого автора, является перед ним вопросом. Ответ он может найти только в прошедшем своей души, в приобретенном уже или нарочно расширяемом ее содержании (A). В этом A , говоря иносказательно, <...> под влиянием вопроса “ x ” (что?) производит некоторое беспокойство, движение, волнение; x отталкивает из A все для себя неподходящее и привлекает сродное. Это последнее кристаллизуется в образ A , сложившийся из бродивших элементов» [Потебня, 1976, с. 311]. Интенция художника не имеет целью осуществлять в произведении искусства автобиографический факт, представляя его художественное описание. В акте творения из всех форм языковой деятельности представляет слово («формой поэтического произведения будет не звук, первоначальная внешняя форма, а слово, единство звука и значения») [Там же, с. 178], объективирующее смыслы посредством «единства образа». Значение слова состоит не в том, что оно имеет определенный смысл для говорящего, а в том, что оно способно иметь смысл вообще [Там же, с. 180]. Искусство есть язык художника, а «язык есть средство понимать самого себя»¹.

смысл черновых фрагментов, хотя бы и полных ясности, переносить на окончательный текст» [1994, с. 139–140]. Ю. Тынянов считал, что Пушкин в полной мере использовал метод так называемого «обратного измерения», при котором поэт, владея материалом, возвращается к первоначальному замыслу, а черновые программы становятся «чистой прозой». Ср.: «Стиховая работа Пушкина,

с опубликованием черновики, совершенно разрушила ходкую в первой половине XIX в. (когда рукописи его были недоступны) легенду о Пушкине-экспромтере. Прозаические планы, прозаические программы, стиховые черновики – вот краткий перечень этапов и методов его стиховой работы. Вместе с тем при изучении массы его черновых материалов возникло противоположное убеждение, что пропасть лежит между ними и окончательным результатом – стихом. <...> Как зыбка грань, отделяющая пушкинские черновые программы от его чистой прозы, видно из того, что иногда эти черновики становились сами по себе чистой прозой. Так, “Сцены из рыцарских времен” являются, по-видимому, распространенным сценарием драмы (они носят пушкинское название “План”), а “Кирджали”, напечатанный самим Пушкиным, является точно так же программой большого произведения» [Тынянов, 1969, с. 160, 162]. Ср. также из ст. Ю. Тынянова «О литературной эволюции»: «У нас есть слово “установка”. Она означает примерно “творческое намерение автора” <...> Орудия специфическим материалом, автор отходит, подчиняясь ему, от своего намерения. <...> Конструктивная функция, соотносительность элементов внутри произведения обращает “авторское намерение” в фермент, но не более. “Творческая свобода” оказывается лозунгом оптимистическим, но не соответствует действительности и уступает место “творческой необходимости”» [Тынянов, 1977, с. 278].

¹ Ср. из ст. В. Жирмунского «Вокруг “Поэтики” Опояза»: «Основа учения Потебни заключается в утверждении, что поэзия есть явление языка (“лингвистическая теория” поэзии); обычная человеческая речь заключает в себе те же основные элементы художественного творчества, из которых,

Семантическая концепция слова в теории Потебни строится на отрицании тождества («в природе нет полного сходства») и утверждении сравнения и аналогий («всякое отрицательное сравнение основано на положительном») [Потебня, 2000, с. 5, 344]. В парадигматике слова функциональное значение контекста исключительно важно. Собственный смысл слова поддерживается «сопоставлением этого слова с другим словом, имеющим сходное с ним основное значение» [Там же, с. 5]. Эта формула сопровождает не только лингвистическое определение слова; она максимально значима в обнаружении смыслового кода поэтических произведений и отдельного слова в частности. «Слово выражает не все содержание понятия, а один из признаков, именно тот, который представляется важнейшим». Ход лексического развития Потебня видит в следующем: «Новые понятия <...> обозначались звуками, уже прежде имевшими смысл, и основанием при этом служило единство основных признаков в новых и прежде известных понятиях. <...> Известный признак в каждом новом слове получал особенные оттенки, независимые от вносимых суффиксом, и звук, сживаясь с новым понятием, тоже изменял первоначальное значение. Новые слова роднились уже со словами не первичного, а позднейшего образования и, в свою очередь, удалялись от первого значения признака. Так вместе с лексическим ростом языка затемнялось первоначальное впечатление, выраженное словом, подобно тому как теряли и теряют смысл грамматические формы по мере удаления от времени полного своего развития» [Потебня, 2000, с. 5]¹.

в более сложном сочетании, слагается речь поэтическая. Потебня доказывает это положение исключительно на фактах поэтической семасиологии, т. е. смысла слов. <...> Заслуга Потебни заключается в том, что, выставив положение

о происхождении поэзии из языка, как творчества, он доказал это положение в одной области – семасиологии, подтвердив, что развитие значения слова совершается в тех же эстетических категориях метафоры, метонимии и синекдохи, как творчество поэта, который лишь углубляет и осложняет работу обычного языкового творчества» [1928, с. 347–348].

¹ Символисты поставили в центр методологических построений идею о «смысле отдельного слова». Ср. в связи с этим ст. Б. Томашевского «Интерпретация Пушкина», в которой исследователь выступает против метода «медленного чтения», изобретенного Гершензоном, как «средства понимания произведения, обнаружения его смысла». Характеризуя метод, Томашевский пишет: «Смыслы начинают копошиться там, где их не было, каждое слово начинает выскакивать из контекста, вырабатывая себе какую-то суррогатную фразовую среду. Но в прочно построенном художественном произведении значение слова определяется всецело контекстом, который отсекает все паразитические ассоциации <...>. Ассоциации эти неизбежно субъективны, так как возникают в психике читателя, не являясь результатом взаимодействия автора и читателя. Субъективны они в том смысле, что характеризуют не произведение в его единственном значении, а самопроизвольно возникающие у читателя мысли, определяемые его, читательской, индивидуальной психикой» [Томашевский, 1925, с. 96, 97]. О значении «оторванного слова» писал

Потебня разграничивает понятия *значение* и *смысл*. Значение есть содержание знака, его постоянная грамматическая категория. Значение слова устанавливается внутренним контекстом словесного ряда; смысл рождается как отношение изоморфных явлений, находящихся внутри и вне художественного текста. Смысл – это всегда «новое слово» и «новая форма», не освобожденная от трансцендентальностей. В имманентной завершенности «новое слово» становится понятием или термином, образующими застывшие интерпретации образа. Смысл всегда трансцендентален, значение имманентно.

В поэтическом произведении границу между значением и смыслом определяет автор. Автор является и читателем (*понимающим*), и интерпретатором (*объясняющим*) своего произведения. Так называемая критика (и наука) лишь *применяет*, «примеряет» (от слова *пример*) художественные произведения, объективируя их «содержание» [Потебня, 1976, с. 310], так как «самое пользование ими предполагает известное предварительное знание предметов, которые оно изображает» [Там же, с. 336]. Реальное бытие имеет только отдельное *личное* произведение, как и наиболее реальным является «язык личный». Множественные интерпретации критики суть лишь отвлечения и, «подобно всяким отвлечениям, подлежат произволу» [Там же, с. 418].

Алогичность восприятий автора-читателя и автора-интерпретатора своего произведения (в теории Потебни эстетическое восприятие равно герменевтическому пониманию; процесс понимания есть процесс сравнения *вновь познаваемого с прежде познанным*; для автора-читателя «прежде познанное» – это

Ю. Тынянов в книге «Проблема стихотворного языка» (гл. «Смысл стихового слова»), обосновывая категорию «лексического единства», благодаря которой «слово осознается единым, несмотря на его окказиональные изменения». Явление «единства лексической категории» позволяет рассматривать отдельно взятое слово «в зависимости от того лексического строя, в который оно попадает»: «Слова вне предложения не существует. Оторванное слово вовсе не стоит во внефразовых условиях. Оно только находится в *других* условиях по сравнению со словом предложения. Произнося оторванное “словарное” слово, мы не получим “слова вообще”, чистого лексического слова, но только получим слово в новых условиях по сравнению с условиями, предлагаемыми контекстом» [Тынянов, 1993, с. 55]. «Новому слову» Потебни Тынянов противопоставляет «слово в новых условиях». Такое слово полисеманлично, так как потенциально сохраняет «лексическую характерность». Различение систем поэтического и прозаического языков, установленное формалистами, определило зависимость между звучанием и значением, характерную для поэтического языка. Ср., например, из статьи Л. П. Якубинского «О звуках стихотворного языка»: «В стихотворном языке, благодаря сосредоточению внимания на звуках, обнаруживается эмоциональное к ним отношение: это обстоятельство очень важно при определении взаимоотношения звуковой и смысловой стороны речи в стихотворном языке. Мы не имеем права предполагать для практического языка какой-нибудь внутренней связи между звуками слов и их значениями. Связь эта определяется ассоциацией по смежности и является связью фактической, не данной от природы» [Якубинский, 1919, с. 44].

первоначальный замысел произведения до оформления окончательного текста, для автора-интерпретатора «вновь познаваемое» – готовое поэтическое произведение, которое нужно объяснить, являясь «посторонним для него самого»; но есть третье сравнение при двух сравниваемых: это общая точка, которая появилась «между познаваемым прежде познанным» и которая в слове обозначается как «вновь познаваемое» или «представление»; в поэтическом произведении «вновь познаваемым» будет некий вторичный текст-знак, текст-копия; возникающее «новое» произведение всегда иносказательно, а всякое сравнение есть протест против общей логики порождает ситуацию «вторично» созданного поэтического знака (текста-копии), при которой подлинность художественных творений обнаруживает себя в единичности и неподвижности образа, лишая автора читательской возможности превратить литературный текст в возобновляющийся неподвижный симулякр: «Поэзия есть преобразование мысли (самого автора, а затем всех тех, которые – иногда многие века – применяют его произведение) посредством конкретного образа, выраженного в слове, иначе: она есть создание сравнительно обширного значения при помощи единичного сложного (в отличие от слова) ограниченного словесного образа (знака)» [Потебня, 1976, с. 333].

Как слово прежде всего необходимо для самого говорящего, так и поэтическое произведение, являясь таким же «объективированием мысли, как слово, также прежде всего нужно не для слушателей, не для публики, а для самого поэта» [Там же, с. 542].

Внутренняя телеология искусства (Потебня формулирует тезис «искусство для автора») противостоит привнесению в художественное произведение идеологических, социальных и читательских конъюнктур, осуществляемая как необходимость без необходимости, как «целесообразность без цели»: «Художественные произведения, возникая из некоторого стремления художника, заканчивают собою это стремление и служат его целью. Таким образом, вопрос состоит только в присутствии или отсутствии внешних целей. Бесспорно также отличие цели от действия: имело ли *цель художественное произведение или нет*, действие, влияние его, если оно воспринимается, не подлежит сомнению. Наконец, бесспорно, что сам художник может иметь внешние цели и может не иметь их. Уже из этого вытекает, что изречение “бесцельность искусства”, понятое безусловно, – ошибочно. <...> Искусство всех времен направляет усилия к достижению внутренней цели. <...> Если кто-либо решил заранее доказать или внушить нечто и таким образом сознательно стремится к определенной цели и доказывает *примером*, из которого вытекает только то, что имело быть доказано, то он – прозаик, ученый, моралист, проповедник, пророк, но не художник» [Там же, с. 353]¹.

¹ Формула «искусство для автора» не противостоит требованию искусства для искусства, так как, по Потебне, «искусство для искусства» – «сбивчивое выражение требования художественности, способности образа действовать, производить практические последствия» (см. статью «Условия процветания и падения поэзии») [Потебня, 1976, с. 376]. Различие между «авторским» искусством и «чистым искусством» связано с определением поэзии по родово-

Для автора поэтическое произведение есть обновление значения знака, для читателей (и критики) художественный текст обнаруживает себя как расширение знака значения. И в авторском, и в читательском применении поэтический образ, инверсивно представленный как знак и значение («образ считается объективным и потому целиком переносится в значение и служит основанием для дальнейших заключений о свойствах означаемого») ¹, сохраняет в себе онтическую данность, предупреждающую момент перехода образа предмета в понятие о предмете: «Здесь нет призыва к смиренному бездействию, <...> и есть только законное сомнение в близости конечной цели мысли, то есть знания связи явлений. <...> Кажется, лучше при равенстве знаний находить <...> темные стороны в предмете, чем считать этот предмет почти или совершенно ясным» [Потебня, 1976, с. 84].

Объективирование образа, как и объективирование мысли в слове, когда человек как бы смотрит на свою мысль, ставшую как бы внешним предметом («человек так устроен, что может судить о внутренних своих процессах не иначе, как тем или другим способом обнаруживши эти процессы вовне, положивши, представивши их перед собой» [Там же, с. 541]), есть выражение переносное. «На самом деле этого, конечно, не происходит. Это можно сравнить со следами ног, отпечатавшихся на песке; за ними можно следить, но это не значит, чтобы в них заключалась сама нога; в слове не заключается сама мысль, но отпечаток мысли» [Там же, с. 542]. Переход образа в значение и в обратном направлении опосредован отмеченностью в системе языка имплицитно господствующего поля посредников между объясняющим и объясняемым, каковыми являются все случаи поэтических троп – синекдоха, метонимия, метафора, с более частным делением тропов, так как качество тропа изменчиво. Энигматичность образа неопределенна. Образ проявляется как «тень», отбрасываемая телесной оболочкой поэтической вещи, существующая вне и внутри предмета, и образ предстает как «застекленная рамка», отражающая взаимопереход и взаимонаходимость разнополагаемых явлений. Поэтика образа – поэтика недоопределенности и неразличимости субстанциональных категорий, присутствующих в универсальной имманентной форме. В поэтическом произведении «образ есть не более как средство создания (сознания) значения, средство, которое разлагается на свои стихии, то есть как цельность, разрушается каждый раз, когда оно достигло своей цели, то есть в целом имеющее только иносказательный смысл» [Там же, с. 432]. Здесь объективность образа отражается в субъективности его значений.

Поэтическое произведение при каждом случае понимания «вновь оживает, стало быть <...> есть столько же произведение <...> сколько деятельность» [Там же, с. 331]. Для понимающего (т. е. читателя) существует только готовое поэтическое произведение («ибо критика, как всякая наука, говорит о свер-

му и видовому отличию. Ср. из статьи «Определение поэзии (родовой признак и видовое отличие)»: «Наиболее общий род – *человеческая деятельность*. <...> Отнесением искусств (вместе с наукой) к теоретическому отделу деятельностей уже в известной мере направляется и предreshается вопрос о приложимости искусства и об искусстве для искусства» [Там же, с. 286, 287].

¹ См. «Мышление поэтическое и мифическое» [Потебня, 1976, с. 420].

шившемся; она лишь закрепляет сознанием то, что сделано поэтом») [Там же, с. 315]. Понимание есть повторение процесса творчества в измененном порядке; в инверсии этот же путь проходит сам автор, «в силу типичности самого поэта, в силу того, что он в известной мере есть характерный образец своего читателя...» [Там же, с. 549]. «Личность поэта исключительна лишь потому, что в ней в большей сосредоточенности находятся те элементы, которые находятся и в понимающем его произведении. Между поэтом и публикой его времени находится очень тесная связь, которая иногда проявляется в фактах большой осызательности, не только предшествующих тем типам, которые выведены известным поэтом, но и следующих за ними» [Там же, с. 544].

Редупликация форм поэтического произведения не всегда может быть названа его изменением. Действие поэтического произведения на самого автора и на читателя находится в тесной связи с вопросом об отношениях основных составных частей или элементов поэтического произведения¹.

Понимающий включен в сферу самопознания, лишь представляя собою ступень в самоосознании искусства; в противном случае читатель сам становится автором, выражающим себя через текст и создающим, таким образом, вместо «первичного» подлинного текста «вторичный» текст-симулякр². «То, что принято за превосходство критики пред художественным произведением, есть действие самих произведений» [Потебня, 1976, с. 332]. По Потебне, «превосходство критики» и, как следствие этого, ее самодостаточность и отделенность от собственно предмета научного познания (критика перестала быть «служанкой при литературе») связаны с тем, что наука стремится рассматривать прагматику литературного текста прежде всего с точки зрения дня сегодняшнего. «Говорят: “Русские романы и повести никогда не стояли на высоте русской критики (разумеется, критика, обращенная не к объективному про-

¹ О том, что восприятие искусства не изменяет «сделанного в искусстве», писал В. Шкловский в статье «Искусство как прием»: «Исследуя поэтическую речь как в фонетическом и словарном составе, так и в характере расположения слов, и в характере смысловых построений, составленных из ее слов, мы везде встретимся с тем же признаком художественного: с тем, что оно нарочито создано для выведенного из автоматизма восприятия, и с тем, что в нем видение его представляет цель творца и оно “искусственно” создано так, что восприятие на нем задерживается и достигает возможно высокой своей силы и длительности, причем вещь воспринимается не в своей пространственности, а, так сказать, в своей непрерывности. Этим условием и удовлетворяет “поэтический язык”» [Шкловский, 1983, с. 23]. Однако для Шкловского наиболее ценным представляется длительность восприятия «вещи», которая позволяет видеть вещь «до конца», не изменяя ее сущности: «Восприимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен» [Там же, с. 15].

² Ср. у Б. А. Ларина: «Поэзии Данте, Хафиза или Пушкина никак для нас воскресить в первой ее действительности. “Вечно” может существовать только призраком поэзии, а полным, живым голосом она звучит только раз. Вот почему, если хотим исследовать семантический эффект лирики в его полноте, мы должны обратиться к поэтам-современникам» [1974, с. 78].

шедшему данного произведения, то есть не к происхождению и ближайшему значению заключенных в нем образов, а к настоящему, то есть к значению этих образов для нас») [Там же, с. 331]¹.

Для Потебни абсолютно недопустимой представляется возможность идентифицировать читательскую точку зрения на текст с интенцией текста. «Кто разъясняет идеи, тот предлагает свое собственное научное или поэтическое произведение. <...> Это случай перенесения субъективного явления в объект» [Там же]. Литературные тексты говорят не то же самое, «что вздумается сказать по их поводу нам». Читатель не выстраивает смыслы, преобразуя творческую активность поэта собственной коммуникативной активностью (по Потебне, коммуникация (как сообщение) невозможна – «каждое лицо <...> есть нечто вполне замкнутое»; коммуникация (как понимание) «мнимозвестная величина» – «думать при слове именно то, что другой, значило бы перестать быть собою и быть этим другим, <...> поэтому понимание другого в том смысле, в каком обыкновенно берется это слово, есть <...> иллюзия»), он лишь встраивает свой личный эстетический опыт в *образующую* структуру человеческого сознания поэтическую деятельность, объективирующую глобальную автокоммуникацию всего человечества.

«Мы можем понимать поэтическое произведение настолько, насколько мы участвуем в его создании. <...> Применение какого-нибудь поэтического произведения состоит в том, чтобы систематически собрать то содержание, которое может группироваться около образа» [Потебня, 1976, с. 543, 545]. Творческие усилия читателя направлены на то, чтобы «расширить, углубить значение поэтического образа». Читатель возвращается к тексту по пути, проделанному автором, но только в обратном порядке. Потебня предлагает систему обобщений, применение которых достаточно для того, чтобы объяснить закономерность преобразования «самостоятельного содержания, находящегося в мысли понимающего». Всякое поэтическое произведение может быть подведено под формулу сравнения. «То общее *a*, которое мы каждый раз находим между вновь познаваемым и познанным, называется *средством сравнения*, или иначе *знаком*. *Знак* есть для нас то, что указывает на *значение*. То, что мы называем в слове *представлением*, в поэтическом произведении *образом*, может быть названо *знаком значения*» [Там же, с. 543]. Это первое обобщение. Второе обобщение состоит в том, что процесс создания слова или поэтического образа «вполне аналогичен с процессом понимания того и другого; т. е. когда мы понимаем услышанное от другого слово или поэтическое произведение, то в нас

¹ Ср. из ст. Ю. Тынянова «Пушкин и Тютчев»: «Литературную динамику Пушкина каждое поколение по-своему проецирует на свою собственную плоскость, “оценивает” и “переоценивает” ее. <...> Здесь <...> сказывается стремление подвести под позднейшую схему сложный факт литературной эпохи» [2001, с. 189–190]. Ср. из ст. «Литературный факт»: «Обособляя литературное произведение, исследователь вовсе не ставит его вне исторических проекций, он только подходит к нему с дурным, несовершенным историческим аппаратом современника чужой эпохи» [Тынянов, 1977, с. 259].

непрерывно возникают те же самые три элемента» в инверсивном порядке [Там же]¹.

Как обобщение имеет значение лишь в том случае, если «мы <...> найдем конкретный случай, к которому оно применяется», так и любое словесно-сложное высказывание «получает значение иносказательное» и становится поэтическим произведением, если найден «круг применения образа», который по отношению к значению получает значение знака; «затем дальнейшие обобщения придут сами собою» [Потебня, 1976, с. 544, 545]. В этой нарративной панораме смысловую актуальность представляет слово-термин «применение», имеющее в поэтике Потебни двойную содержательную форму:

1) «практическую», как множественное (многократное) толкование поэтической вещи, которой мы можем воспользоваться или нет. Потебня пишет об этом так: «Искусство есть язык художника, и как посредством слова нельзя передать другому своей мысли, а можно только пробудить в нем его собственную, так нельзя ее сообщить и в произведении искусства; поэтому содержание этого последнего (когда оно окончено) развивается уже не в художнике, а в понимающих. Слушающий может гораздо лучше говорящего понимать, что скрыто за словом, и читатель может лучше самого поэта постигать идею его произведения. Сущность, сила такого произведения не в том, что разумел под ним автор, а в том, как оно действует на читателя или зрителя, следовательно, в неисчерпаемом возможном содержании. Это содержание, прорабатываемое нами, то есть влагаемое в самое произведение, действительно условлено его внутренней формой, но могло вовсе не входить в расчеты художника, который творит, удовлетворяя временным, нередко весьма узким потребностям своей личной жизни. Заслуга художника не в том *minimum*'е содержания, какое думалось ему при создании, а в известной гибкости образа, в силе внутренней формы возбуждать самое разнообразное содержание» [Там же, с. 181–182].

¹ Ср. из ст. Ю. Н. Тынянова «О пародии»: «Каждое употребление слова в ином окружении или контексте является частичной переменной значения. Каждый отрыв какого-либо литературного факта от одной системы и введение его в другую является такой же частичной переменной значения» [Тынянов, 1977, с. 294]. И далее в примечаниях к статье Тынянов пишет: «Не хотелось бы, чтобы на место слова “система” было поставлено здесь слово “читательское восприятие”. Разделение литературы на читателя и писателя вообще невозможно, потому что ни писатель, ни читатель не являются в своей основе чем-то различным. Писатель тоже является читателем, а читатель, конструируя литературное произведение, проделывает вслед за писателем ту же работу. Кроме того, противопоставление читателя писателю неправильно еще и потому, что есть разный читатель и разный писатель. Писатель одной культурной и социальной системы ближе к читателю той же системы, чем к писателю другой. Вопрос о “читательском восприятии” возникает только при субъективно-психологическом отношении к данным вопросам, а не при системно-функциональном их рассмотрении» [Там же, с. 294–295].

Сходство и сродство поэтического образа состоит не в том, *что* говорит значение, но *как* оно говорит.

Но если образ (в широком смысле, сцепление образов) и поэтическое произведение оторваны от своего применения и существуют в этом отвлеченном виде, возникает «стремление пояснить, на что товар нужен» [Там же, с. 488]. Поэтическая вещь может быть применима лишь с точки зрения необходимости и цели ее использования, существующая не в «действительном», реальном воплощении (по Потебне, все так называемые «реальные» предметы наиболее субъективны и «наименее выразимы»), но как «всеобъемлющая идеальность», которая «свойственна не только искусству и воображению, но и разумной действительности вообще» [Там же, с. 184]¹. С этой точки зрения *применение* художественного произведения может иметь цель:

2) «теоретическую», как необходимый континуум осуществления возможных форм поэтического произведения². «Чтобы не сделать искусства явлением не необходимым или вовсе лишним в человеческой жизни, следует допустить, что и оно, подобно слову, есть не столько выражение, сколько средство создания мысли; что цель его, как и слова, – произвести известное субъективное настроение как в самом производителе, так в понимающем; что и оно не есть *ἔργον*, а *ἐνέργεια*, нечто постоянно создающееся. <...> Так как умственное стремление человека удовлетворяется не образом самим по себе, а идеею, то есть совокупностью мыслей, пробуждаемых образом и относимых к нему как источнику, то художник, в котором была бы уже готовая идея, не имел бы лично для себя никакой нужды выражать ее в образе; <...> если бы эта идея, по неизвестным побуждениям, была вложена в образ, то ее сообщение понимающему могло бы быть только передачею в собственном смысле этого слова, что противоречит здравому взгляду на понимание как на создание известного содержания в себе самом по поводу внешних возбуждений» [Потебня, 1976, с. 183].

¹ Ср. из ст. «Поэтичность содержания. Идеальность в поэзии и науке»: «Вообще все то, что мы называем миром, природою, что ставим вне себя, как совокупность вещей, и самое наше *я* есть сплетение наших душевных процессов, хотя и не произвольное, а вынужденное чем-то находящимся вне нас. В этом смысле все содержание души может быть названо идеальным. Но в этой всеобъемлющей идеальности мы различаем низшие и высшие течения: сырые материалы и продукты различной степени сосредоточенности. В тесном смысле только эти сырые материалы наиболее субъективные, наименее выразимы, называем реальными, а мысль – идеальною» [Потебня, 1976, с. 338].

² Ср. в связи с этим лекцию пятую «Из лекций по теории словесности», в которой Потебня говорит о «*возможных* применениях» басни, имея в виду теоретическое ее «использование»: «Когда <...> басня дана нам не в <...> конкретном виде <...>, а в отвлеченном, в сборнике, то она требует для понимания, чтобы слушатель или читатель нашел в собственном воспоминании известное количество *возможных* применений, возможных случаев; без этого понимание ее не будет возможно, а такой подбор возможных случаев требует времени» [Потебня, 1976, с. 511].

В первом случае читатель собирает содержание вокруг знака-образа (видоизменяет материал, производит вещь; его деятельность сродни практической деятельности), редуцируя эстетический вопрос, *как* содержание создает форму: в поэтическом произведении содержание «само становится формой нового значения»: «Художник идет здесь об руку с ценителем, потому что последний есть тот же художник, только не объективирующий своих образов, а находящий их готовыми и от них начинающий свое творчество...» [Там же, с. 373].

Во втором поэтическое произведение существует только в пространстве возможных (идеальных) воплощений, как творческая экзегеза, как «движение больших мысленных масс», сообщаемых в последовательном (= повествовательном) заключении. Выразить готовую идею в образе – значит «опредметить» ее, сделать мысль вещью, объективировать содержание, а не динамику содержательных форм. Мысль не становится вещью, так как не является одним из проявлений нашего *я*, и «существует не только в говорящем, но и в понимающем»¹. Творчество не есть выражение готового значения, но необходимость движения к этому значению. О слове (и художественном = научном произведении) как динамической модели последовательных восприятий Потебня пишет в статье «Определение поэзии (родовой признак и видовое отличие)»: «Все виды словесного поэтического и прозаического изложения сводятся к одному – повествованию, ибо оно превращает ряд одновременных признаков в ряд последовательных восприятий, в изображение движения взора и мысли от предмета к предмету; а рассуждение есть повествование о последовательном ряде мыслей, приводящих к известному заключению. В речи описание, то есть изображение черт, одновременно существующих в пространстве, возможно только потому и лишь настолько, насколько описание превращено в повествование, то есть в изображение последовательности восприятий» [Потебня, 1976, с. 289]².

¹ Ср. из ст. «Мышление поэтическое и мифическое»: «Не один исследователь, чувствующий себя на высоте XIX века, относится с высокомерной улыбкой к средневековым номиналистам и реалистам и не может понять, как люди могли дойти до признания отвлечений человеческого ума за реально существующие вещи. <...> И в наше время отвлечения, как религия, искусство, наука, рассматриваются нередко как субстанции, не расчлененные и не сведенные на личные психические явления и их продукты. <...> Ученые еще нередко признают то или другое оскорблением науки или – мягче – ненаучным, вместо того чтобы признать лишь несогласным с их мнением» [Потебня, 1976, с. 417].

² И «практическое», и «теоретическое» применение художественного произведения – это «практика и теория в широком смысле слова – стороны, различимые только мыслью, а в действительности тесно связанные. Первая (практика) сама по себе была бы недостаточна для продолжения деятельности, ибо не давала бы возможность изменить ее при изменившихся условиях. Исключительная практичность, если бы была возможна, была бы смертью человечества. <...> То же и насчет исключительной теоретичности. Все входящее в теорию, хотя бы и не имело видимой связи с производством вещей,

Замена пространственных отношений последовательными (временными) или расщепление целого (одновременного) на части не есть необходимость рассматривать литературное произведение как нечто дифференцированное, как аполог частного содержания, поскольку отношения общности и частности взаимнообратимы лишь в случае сохранения коммуникативного тождества; поэзия (как и живопись) есть произведение изобразительных (пространственных) искусств, разница между которыми состоит в «различии употребляемых ими средств» (ср.: «по предмету наиболее близки между собою живопись <...> и поэзия; но живопись <...> употребляет (как знаки) тела и краски в пространстве, поэзия – членораздельные звуки, воспринимаемые во времени») [Там же, с. 290], а значит, невозможно точное соответствие формы и содержательной определенности произведения: «Когда живописец (как многие старинные) на одной картине изображает два необходимо удаленные друг от друга момента времени, например Маццоли – похищение сабинянок и примирение их мужей с их родственниками, или как Тициан – целую историю блудного сына: его развратную жизнь, бедственное положение и раскаяние, то он вторгается в чужую ему область поэзии, притом тщетно, потому что здесь столько картин, сколько моментов. Когда поэт, перечисляя один за другим различные предметы, которые необходимо увидеть разом, для того чтобы представить образ целого, думает, что таким способом можно успеть дать полный и живой образ описываемой вещи, то он вторгается в область живописца и понапрасну тратит много воображения» [Потебня, 1976, с. 290–291].

Поэтическое произведение, представленное как «повествование о последовательном ряде мыслей», есть движение формы изнутри (посредством слова), восстановление и закрепление ассоциаций, уже существующих в мысли поэта¹. Точно так же как взаимообмен целого и части не уничтожает различия между ними, но обуславливает существование «целого» (формы), воспринимаемой «в последовательности времени» (например, действие в великорусских и малоросских песнях выражается «в употреблении несовершенных глаголов там, где современный человек поставил бы совершенный») [Там же, с. 293]².

практично в том смысле, что оно изменяет производителя; но есть степени практичности, то есть силы распространения видоизменения человека, зависящие от теории». Поэтические произведения (вместе с наукой) относятся к «теоретическому отделу деятельности» и «суть чистые деятельности». «Для нового пользования ими необходимо каждый раз их воспроизведение. Каждый раз они рождаются вновь. Состояние закрепления их видимыми знаками есть не действительное их существование, а лишь пособие для их воспроизведения» [Потебня, 1976, с. 286–287, 287–288].

¹ Ср. из статьи «Поэтичность содержания. Идеальность в поэзии и науке»: «Именно то, что необразованные люди в произведении искусства принимают за природу, это все не природа (извне), это человек (природа изнутри)» [Потебня, 1976, с. 337].

² Ср.: «То же относительно красоты наружности. Поэт должен чувствовать, что элементы красоты, изображенные в последовательности времени, никак не могут произвести того действия, какое производят, будучи пред-

Автокоммуникативность творческого переживания («человек не может выйти из круга своей личной мысли»; «самое полное понимание есть в то же время непонимание»; «мысль и чувства человека невыразимы...») ¹ нарушает возможность появления подражательных произведений, закрепленных «видимыми знаками», так называемых «эквивалентов полных текстов», воспроизводство повторений и копий; динамика словесного повествования (в теории Потебни *слово* осуществляет динамическое содержание) эту возможность восстанавливает. Но восстановление это происходит в пространстве ассоциативно восполняемого ряда, превращающего любое эксплицитно прямое значение (= текст) в *иносказательный образ*. С этой точки зрения поэтический образ есть средоточие последовательных восприятий, собирающихся на симультанную сцену человеческого сознания ².

В теоретико-практическом применении художественного образа представлена коммуникативно-автокоммуникативная данность искусства, существующая в единой форме выражения, но предметно осуществляемая в разных плоскостях. С точки зрения коммуникативного дискурса поэтическое

ставлены одновременно, один возле другого; что сосредоточивающий взгляд, который мы бы хотели обратить на них назад, по их исчислении не соберет нам стройного образа» [Потебня, 1976, с. 291].

¹ См. статью «Язык и народность» [Потебня, 1976, с. 256, 285]. Ср.: «То, что называется общим уровнем мысли между людьми, возможно лишь благодаря способности отвлечения, то есть сведения действительного различия мыслей в различных субъектах на известный минимум различия, и благодаря фикции, состоящей в принятии этого минимума за эквивалент полных мыслей» [Там же, с. 256].

² Ср.: «Область человеческого сознания очень узка. То есть надо себе представить, что у нас, говоря образно, в голове существует узенькая сцена, на которой все действующие лица помещаться не могут, а взойдут, пройдут и сойдут. Вот эту маленькую сцену, которую точнее нельзя определить, и называют сознанием; а все то, что не доходит до сознания, а приближается до некоторой степени к нему, говорят, находится за порогом сознания» [Потебня, 1976, с. 517]. Потебня пишет о способности художественных произведений сжиматься в более «мелкие» поэтические формы (результат инверсии), сохраняя в себе избыток образных отвлечений: «Поэтический образ дает нам <...> возможность замещать массу разнообразных мыслей относительно небольшими умственными величинами. Эти относительно небольшие умственные величины каждый раз являются заместителями тех масс мыслей, из которых они возникли и которые вокруг них группировались. <...> Этот процесс можно назвать процессом сгущения мысли <...>. Между тем то, что называют человеческим сознанием, то, что мы не можем себе иначе представить, как в виде маленькой сцены, на которой по очереди появляются и сходят человеческие мысли, крайне ограничено. <...> Искусство вообще, и в частности поэзия, стремится свести разнообразные явления к сравнительно небольшому количеству знаков или образов, и им достигается увеличение важности умственных комплексов, входящих в наше сознание» [Там же, с. 520–521].

произведение овеществляется в читательском нарративе, обнаруживая себя как текст-коммуникация, текст-вещь¹, с точки зрения автокоммуникативного письма любое словесно-сложное образование самоэксплицируется в потоке меняющихся, ассоциативно-копирующих восприятий, явленных как текст-иносказание, текст-знак². Знаки, следующие друг за другом (слова), могут выражать только предметы, которые и в действительности представляются нам в последовательности времени, т. е. действия составляют настоящий предмет поэзии [Потебня, 1976, с. 290]. Если объективный покой превращается поэтическим изображением в движение, «то и наоборот, когда изображается движение, лучше (экономнее) не делать зрителя участником движения каждой части, а заставлять движение проходить перед его глазами» [Там же, с. 295]. В прозаическом (= научном) произведении, не требующем от читателя усилий воображения, точка зрения читателя совпадает с авторской. Здесь сохраняется и соблюдается закон тождества, действующий и в прозе, и в науке. «Между образом и значением всегда существует такого рода неравенство, что A меньше X . Установление равенства между A и X уничтожило бы поэтичность,

¹ Ср. в связи с этим ст. Ю. Лотмана «Семиотика культуры и понятие текста»: «Создание художественного произведения знаменует качественно новый этап в усложнении структуры текста. Многослойный и семиотически неоднородный текст, способный вступать в сложные отношения как с окружающим культурным контекстом, так и с читательской аудиторией, перестает быть элементарным сообщением, направленным от адресанта к адресату. Обнаруживая способность конденсировать информацию, он *приобретает память*. Одновременно он обнаруживает качество, которое Гераклит определил как “самовозрастающий логос”. На такой стадии структурного усложнения текст обнаруживает свойства интеллектуального устройства: он не только передает вложенную в него извне информацию, но и трансформирует сообщения и вырабатывает новые» [1997, с. 204]. О *памяти* образа писал Потебня в «Лекциях по теории словесности». Ср.: «Поэтическое произведение должно быть заучено, потому что новый акт поэтического творчества, состоящий в применении образа, как скоро явится новый x в жизни, обуславливается тем, что в памяти находится готовый поэтический образ. Поэтому в педагогическом отношении нельзя не рекомендовать заучивание поэтических произведений» [1976, с. 545].

² Ср. «Из лекций по теории словесности»: «Всякий знак – многозначен; это есть свойство поэтических произведений. Пословица ‘обсевок поневоле обойдешь’ может говорить не только то, что на негодного, ничтожного человека не обращают внимания, а может быть, и то, что человек с существенными достоинствами, но лишенный тех условий, которые нужны для общественной жизни, не попадает на глаза; или что существует необходимость, чтобы подобные люди оставались незаметными. <...> “*За что меня обнесли чарой зелена вина?*” Пословица эта взята из былин. До тех пор пока это говорит участник пира, это произведение не поэтическое, а если вместо действительного пира представить себе жизненный пир, на котором обойдена известная личность, мы получим переносное значение, следовательно, поэтическое произведение» [Потебня, 1976, с. 545].

то есть или превратило бы образ в прозаическое обозначение частного случая, лишённого отношения к чему-либо другому, или превратило бы образ в научный факт, а значение в закон. <...> Если поэзия есть иносказание, <...>, то проза как выражение элементарного наблюдения и наука стремятся стать в некотором смысле тождеством» [Там же, с. 367].

В иносказательном тексте «язык заставляет нас разлагать одновременно данные образы на ряд последовательных действий мысли, из коих каждое (слово) даёт не более одного признака» [Там же, с. 291]; перспектива слова преломляет перспективу сюжетных восприятий (= повествований) с определённой точки, на которую легко поставить себя читателю.

Читатель – тот же творец (инверсивный художник), так как, применяя художественный образ, он в первую очередь *создает* поэтическую вещь; но материал его вторичен, читатель отталкивается от готовых образов и от них начинает свое творчество. Текстовые сегментации, проводимые читателем, редуцируют не только взаимоотношения между воспринимающим «субъектом» и воспринимаемым «объектом»; в инверсивно контролируемой процедуре понимания (= создания) поэтического произведения развертывается *устная* форма творческой установки с нацеленностью на отождествление слова и вещи. «Таинственная связь слова с сущностью предмета не ограничивается одними священными словами заговоров: она остается при словах и в обыкновенной речи» [Потебня, 1976, с. 174].

В ситуации коммуникативного творчества акцент на устранение смысловых эквивалентов текста предпочтительнее, нежели его множественная смыслообразующая потенция. *Письменная* форма литературного языка закрепляет неподвижность поэтического образа относительно изменчивости содержания, оставляя ассоциативные следы вариантов данного произведения, «когда концы могут быть до неузнаваемости далеки друг от друга, а промежуточные ступени незаметно между собою сливаются» [Там же, с. 397]. Смысловое пространство знака-образа рассредоточено в примыкающих к произведению и уходящих в бесконечность далеких контекстах, разграничивающих автокоммуникативный акт в имперсональную картину бытия. «Художественное произведение, как и человек, есть микрокосм» [Там же, с. 459]. В знаково-ориентированном поэтическом пространстве существенно важным представляется не *отношение читателя к реальности, но отношение поэта к языку*. Учитывая различительный параллелизм между коммуникативной и автокоммуникативной системами описания, следует отметить, что автокоммуникативная (письменная) речь никогда не может быть сведена к внутренней (в основе содержащей устную форму изложения языковых знаков) речи, поскольку стилистическая характеристика последней эксплицируется в качестве фабульной интериоризации эмпирической реальности, как психический эквивалент внешнего опыта, в то время как структура автокоммуникативного письма дефилирует логоцентрическую (внефабульную) реальность языка, включая в область аналитической определенности возможные (идеальные), не данные непосредственным опытом, миры.

Коммуникативная надежность устной формы творческой экзистенции (изоморфизм знака и замещаемой им реальности; отношение тождества между словом и вещью) релевантна лишь в случае реставрации миметической теории

восприятия и изучения художественных произведений. «Толки об объективно прекрасном и также о том, что и *жизнь* со своими мелочами – такой *художественный факт*, что неумелая художественность скорей ослабляет ее впечатление, чем концентрирует его, основаны на *qui pro quo*. Если жизнь (природа, действительность) есть художественный, то она же и научный факт. <...> Но действительность в смысле низших сфер душевной деятельности человека, соответствующих душевной деятельности животных, ни художественна, ни научна» [Потебня, 1976, с. 338]. С этой точки зрения отношения читателя и реорганизованной им конвенционально-текстовой среды взаимозаменимы, как эквивалентна идентифицируемая зависимость (соотнесенность) дихотомии: «правдивость» искусства – «подражание природе». «Отождествление искусства с действительностью мы находим в утверждениях, что “жизнь – поэзия”, “местность – живописна”. <...> Безусловное подражание не есть цель искусства. Художественное произведение подражает лишь взаимным отношениям и зависимости частей в предметах. Оно изменяет эти отношения, выдвигая вперед признак, служащий представителем или заместителем многих других. Такой признак (*respective*) называют существенным. <...> Эта существенность не выражение неизвестной “сущности вещи”, а субъективный акт объединения признаков, действительная связь коих нам неизвестна. Поэтому художественное произведение дает всегда лишь одностороннее, неполное познание предмета и явления» [Потебня, 1976, с. 334–335].

В коммуникативной системе описания, утверждающей детерминированную связь «читатель-текст», возможно стимулирование именно реалистического способа приобщения художественного текста к внетекстовой действительности. «Главное несчастье реализма заключается в том, что нужно знать близко среду, воспроизводимую автором, чтобы оценить вполне достоинство его превосходнейших произведений, состоящее в сходстве с действительностью» [Там же, с. 336]. А так называемая «правдивость» искусства состоит в том, чтобы из одного свойства предмета, «из которого вытекают все остальные или по крайней мере многие другие свойства, находящиеся с ним в определенной связи», заключить конечное состояние тех или иных воспроизводимых реалий. «То, что из *X* (объясняемого) выдвигается известная черта, зависит от свойства *A* (объясняющих комплексов), то есть *существенный* (!) характер – субъективен. В объясняемом, если вообразим себе его объективно существующим, нет черты, из которой (только силой рассудка) можно было бы вывести все остальные, ибо каждый признак <...> есть произведение множества других признаков и изменяется смотря по этому множеству» [Там же].

Мимезис коммуникативного сообщения устраняет противоположность между искусством и природой, сообщая фактам творения комически-пейоративный смысл¹. Литература стремится к тексту, как к своему пределу, высшей

¹ Ср.: «Требование, чтобы искусство было подражанием природе, включает в себе другое: чтобы стремление к совершенству в искусстве было стремлением к уничтожению разницы между сахаром и свекловицей. <...> Мысль, все равно – художественная или научная, так же не может быть тождественна с действительностью, как спирт и сахар с зерном, картофелем и

формой представления которого является эмпирия читательского встраивания в *образующую* структуру художественного произведения, осуществляемая в инверсивном, *обратном* порядке. Рекуррентность образа возвращает читателя к первоначальному, авторскому плану и в то же время простирает читательский деспотизм «в такие сферы, в которые доступа нет», как, например, мистическое и мифическое углубление познаваемого. При этом следует помнить только об условиях понимания (= создания) поэтического произведения: «что понимание состоит не в перенесении содержания из одной головы в другую, а только в том, что в силу сходного строения человеческой мысли какой-нибудь знак, слово, изображение, музыкальный звук служат средством преобразования другого самостоятельного содержания, находящегося в мысли понимающего» [Там же, с. 543–544]¹.

Вторичное (читательское) создание поэтического образа не сводится к аналитическому преодолению художественности литературных произведений. (Примером того, как читатель встраивается в структуру художественного произведения, не разрушая при этом первичности (автобиографичности) поэтического образа, является импровизатор в «Египетских ночах» А. С. Пушкина).

Читательское создание поэтического образа относится к числу категорий, которые определены Потебней как иносказательности второго рода (когда «образ и значение принадлежат к одному и тому же порядку явлений»). «Есть два рода иносказательности: в одном – образ принадлежит к другому порядку явлений, чем его значение <...>. В другом – образ и значение принадлежат к одному и тому же порядку явлений. Это обыкновенная художественная типичность. Когда мы смотрим на портрет неизвестного человека, мы говорим, что не знаем, кого, в частности, изображает портрет, но мы знаем таких людей. Ряд последовательных ответов на один и тот же вопрос переходит от иносказательности первого рода к иносказательности второго» [Потебня, 1976, с. 553–554]. Сюда относится известное место из первой главы «Евгения Онегина» Пушкина:

Замечу кстати: все поэты –
Любви мечтательной друзья.

свекловицей. <...> Если бы это требование было исполнено, оно было бы бесцельно, ибо зачем подражание, когда есть сама природа?» [Потебня, 1976, с. 339, 338]

¹ Ср. из ст. М. Бахтина «Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа», в которой обосновывается тезис о двупланности и двусубъектности гуманитарного мышления: «Увидеть и понять автора произведения – значит увидеть и понять другое, чужое сознание и его мир, то есть другой субъект (“Du”). При *объяснении* – только одно сознание, один субъект; при *понимании* – два сознания, два субъекта. К объекту не может быть диалогического отношения, поэтому объяснение лишено диалогических моментов (кроме формально-риторического). Понимание всегда в какой-то мере диалогично» [Бахтин, 1979, с. 289–290].

Бывало, милые предметы
 Мне снились, и душа моя
 Их образ тайный сохранила;
 Их после муза оживила...

Когда мы имеем ряд последовательных ответов автора на один и тот же вопрос, то «последующие ответы становятся все определеннее и определеннее, все яснее и яснее, все менее и менее иносказательными»¹. Это не значит, что идентификация образа и значения приводит к коммуникативной связи между означаемым и означающим. Читательская иносказательность есть замещение коммуникативного поля идентифицируемых знаков творчески восполняемыми (иносказательными) значениями словесных знаков.

В автокоммуникативном (письменном) выражении искусство и природа несоизмеримы: «Выражение, что поэт возвышает природу, следует употреблять очень осмотрительно, потому что, собственно говоря, художественное произведение и создание природы принадлежат не к одной и той же области и несоизмеримы одним и тем же масштабом, точно так как чувственный образ и представление его в слове не принадлежат к одному continuum форм душевой жизни» [Потебня, 1976, с. 185]². С одной стороны, «ландшафт, созданный <...> талантливым живописцем, лучше всяких живописных видов в природе»; с другой, «в науке и искусстве действительность больше похожа на действительность, чем в самой действительности, – и художественное произведение, основанное на вымысле, выше всякой были...» [Там же, с. 336–337]. И в первом, и во втором случае искусство, являясь по отношению к природе ее «настоящим истолкователем», репрезентирует бесспорное и постоянное свое свойство – *идеальность*. Но идеальность эта (как образ или представление образа), совершаемая на площадке идентифицируемых сознаний, различается между собой не в пространстве открытой и текучей полисемии, но в омонимично-новом, переработанном мире воплощаемых значений образа. «Поэзия (искусство), как и наука, есть *толкование* действительности, ее переработка для новых, более сложных, высших целей жизни. <...> Поэтический образ может быть назван идеальным в более тесном смысле не как “воплощение

¹ Ср. «Из лекций по теории словесности»: «Мы замечаем очень часто, что известный *x*, известный вопрос, тревожащий писателя, уясняется для него самого не одним актом сознания, не одним произведением, а последовательным рядом произведений, рядом, который нередко, как мы знаем относительно Пушкина и других, располагается в прогрессивном порядке, то есть что ряд ответов на известный *x* становится все определеннее и яснее по направлению к концу» [Потебня, 1976, с. 549].

² Ср. из статьи «Поэтичность содержания. Идеальность в поэзии и науке»: «Каждый раз, когда нам кажется, что природа непосредственно производит на нас художественное впечатление, между этими впечатлениями и природой стоит нечто весьма сложное; ибо тот взгляд, результатом коего является нынешняя пейзажная живопись, был недоступен даже живописцу XVI века, не говоря уже о более раннем времени» [Потебня, 1976, с. 338–339].

идеи” (мысль непонятная), а в том самом смысле, в каком может быть названо идеальным представлением в слове. Именно идеализация как создание поэтического образа состоит в выделении из основного комплекса восприятий, в объединении известных черт и в устранении других, присутствие коих сбивало бы мысль с пути, по которому направляет ее образ» [Там же, с. 339–340].

Между искусством и природой стоит мысль человеческая. Быть посредником между двумя разнородными стихиями мысль (= слово) может только потому, что собственное содержание слова способно расти, а различие его внутренней формы «должно быть признано а priori». «Внутренняя форма слова есть отношение содержания мысли к сознанию; она показывает, как представляется человеку его собственная мысль. Этим только можно объяснить, почему в одном и том же языке может быть много слов для обозначения одного и того же предмета и, наоборот, одно слово, совершенно согласно с требованиями языка, может обозначать предметы разнородные» [Потебня, 1976, с. 115]. Это свойство языка, совершающее перестановку представлений, требуемую пониманием, Потебня называет *ономатопозитической* степенью языка, а слова, имеющие субъективное содержание, в котором признаков может быть множество, – *ономатопозитическими* словами. В *образующем* поле эстетической реальности искусство и природа идентифицируются в омонимическом совпадении, обнаруживая фиктивный характер того определяющего качества литературных произведений, которое Белинский охарактеризовал как «воспроизведение действительности». Идеализация как создание поэтического образа есть не отражение природы в душе, а известное видоизменение этого отражения: «Новый образ в каждой душе застаёт другое сочетание прежних восприятий, другие чувства и в каждой образует другие комбинации» [Там же, с. 140]. В воспринимающем сознании художественная омонимия замещается художественной синонимией, «сообщение мысли» понимается не в переносном, а в собственном смысле. Это происходит потому, что в читательском восприятии литературного произведения преобладает модель так называемого «содержательного центризма» («при большой изменчивости образов содержание здесь относительно <...> неподвижно») [Там же, с. 176], которая в свою очередь инверсирует схему иносказательных текстов («здесь относительная неподвижность образа при изменчивости содержания») [Там же]. Читатель отождествляет действительность (художественную реальность) с *понятием*, интересуясь образом только как феноменом душевной жизни поэта. Поэзия, напротив, «берет действительность в чувственном проявлении, не заботясь о том, *почему* она – действительность, и даже намеренно устраняя этот ее характер» [Там же, с. 193]. Искусство сравнивает действительность с образом, через устранение несущественного (идеализацию) достигая субъективного настроения (содержания) как в самом поэте, так и в *понимающем*. «Вытекающей отсюда односторонностью и вместе сосредоточенностью действия художественного произведения объясняется то явление, которое иногда приписывают неправильному развитию людей, именно слезы, восторги и проч., вызываемые поэтическими образами, и равнодушие к действительности, из коей взяты эти образы» [Потебня, 1976, с. 340]. Согласно с этим, поэтический образ может быть верным «воспроизведением действительности», то есть «со *стороны своего содержания* он может ничего не заключать в себе, что бы не могло заклю-

чаться в самой трезвой научной мысли и в самом повседневном ничтожном по своей стоимости для нас восприятии» [Там же, с. 340].

С точки зрения автокоммуникативного (первичного) создания поэтического образа «Евгений Онегин» есть резонирующая точка авторского сознания, допускающая выход читателя из конструкции произведения. Действительность «Онегина» (его поэтическая реальность) не прикасается к предметам внешней природы непосредственно; литературные персонажи не суть знаки художественного сообщения, ограничивающие объективность образа изложением конкретного факта. Образ всегда находится на значительном (омонимическом) расстоянии от своего значения. Неосознание этого расстояния позволяет критике переводить поэтический текст в тавтологическое исследование и сопоставлять художественную реальность с реальностью внешней природы¹.

Поскольку «значение образа беспредельно», и в поэтическом образе «понижающий» создает себе значение сам; поскольку любое словеснословесное образование понимается не через отражение в нем объективного мира и не как априорное соположение образов, имманентно выстраивающих структуру произведения, постольку литературный текст никогда не может стать замкнутым целым, но всегда творчески восполняемой идеальной сущностью бытия (природы) – после того, как эта последняя прошла через форму слова.

«В слове как представлении единства и общности образа, как замене случайных и изменчивых сочетаний, составляющих образ, постоянным представлением <...> человек впервые приходит к сознанию бытия темного зерна предмета, к знанию предмета» [Потебня, 1976, с. 155]. В этой формуле, если допустить в ней «одновременность сознаваемого и сознающего», а также снятие диссоциации знака и обозначаемого «объекта» (знак = вещи)², противоречивым окажется отношение в самосознающем я свободы и намеренности,

¹ Ср. из ст. «Психология поэтического и прозаического мышления»: «Каждый раз, <...> когда мы вместо образа и значения, тесно между собою связанных, оставляем только одно, – каждый раз мы получаем в результате или выражение частного факта, или общего закона. <...> Такое равенство или отождествление факта с законом есть стремление всякого знания. Если приводимый частный факт говорит не то, что общее положение, значит, произошла ошибка. С этой точки зрения можно сказать, что поэзия есть аллегория, а проза есть тавтология или стремится стать тавтологией (слово, точно выражающее то, что называется математическим равенством). Это – идеал всякой научной деятельности» [Потебня, 1999, с. 234].

² Ср. ст. Р. Якобсона «Что такое поэзия?» (1933), в которой обосновывается тезис о назначении поэзии: «Функция поэзии состоит в том, чтобы показать, что знак неидентичен референту. Но почему необходимо нам об этом напоминать? Потому что, осознавая идентичность знака и референта ($A = A_1$), мы должны принимать в расчет и неадекватность этой идентичности ($A \neq A_1$). Это противоречие представляется существенным, ибо без учета его связь между знаком и объектом становится автоматической и ошутимость реальности пропадает начисто» (Jakobson R. Co je poesie? (Volne smery. 1933/1934), цит. по: [Эрлих, 1996, с. 178–179]).

а именно: «на стороне я как объекта была бы необходимость, с какою представления и чувства, сменяя друг друга, без нашего ведома образуют те или другие сочетания; на стороне я как субъекта была бы свобода, с какою это внутреннее око то обращается к сцене душевной жизни, то отворачивается от нее» [Там же, с. 168]. Речь идет о том, что предмет, вещь сами по себе не отделены от своих свойств и действий и получают субстанциальность – как результат аналитического познания (разложения) образа – в *понятии*, характеризующем необходимостью соединения субстанции и атрибута. Противоположность постоянного и изменчивого, свободы и необходимости, одновременного и последовательного получает значение в различительном параллелизме художественного и научного сознания, в образности и дискурсивности мышления, приписываемых языку. В языковом знаке, связывающем образ и понятие, выделяется постоянная величина – *чувственный образ* предмета (или так называемый «изолированный образ»), который не является вещью самой по себе, но всего лишь признаком (вещи), выраженным в слове¹. Это своего рода «точка средоточения», «центр в изолированном кругу восприятий», «имя» предмета, произвольно (случайно) данное, восстанавливающее свою вещную конкретность в последовательном (= повествовательном) заключении. «Изолированный образ» – это «вещь» в процессе изменения значения образа. «С ясностью мысли, характеризующей понятие, связано другое его свойство, именно то, что понятие (а вместе с тем и слово как необходимое его условие) вносит идею законности, необходимости, порядка в тот мир, которым человек окружает себя и который ему суждено принимать за действительный» [Потебня, 1976, с. 161].

Слово, объективируемое в понятии, из предиката преобразуется в переменчивый субъект, обозначая не сущность вещи, но лишь убеждение в ее бытии. При этом литературное произведение, всецело наличествующее как «стиховая вещь» (Гынянов), рассматривается либо изолированно в связях и отношениях, составивших его структуру, либо по одному из признаков, выделенному из множества разрозненных. Поэтический текст (= «вещь») идентифицируется с *понятием*, входящим в структуру художественного образа². «Образ как безыменный конгломерат отдельных актов души не существует для самосознания и *уясняется* только по мере того, как мы раздробляем его, превращая посредством слова в суждения, совокупность коих составляет понятие» [Там же, с. 161].

Научное описание литературного произведения в качестве «материальной вещи» со-природно внутренней необходимости (= законности) слова создавать

¹ Ср.: «Противоположность постоянного и изменчивого, образуемая слиянием однородных восприятий, здесь необходима, потому что без нее все восприятия, одновременные и последовательные, составили бы только один ряд, который, пожалуй, можно бы назвать чувственным образом» [Потебня, 1976, с. 145].

² Ср. дефиницию В. Шкловского: «Поэзия, как и вся литература, это борьба понятий» [1983, с. 111].

понятия и строить из них систему¹. Чтобы иметь право на бытие, вещь должна быть «частью расчлененной системы, которая имеет значение сама по себе, независимо от нашего знания» [Там же, с. 164]. Литературное произведение взамен предметной конкретности получает конкретность «новую, суммарную, словесную» (Тынянов)². Основной «прием» конкретизации слова – сравнение, метафора – позволяет рассматривать литературную «вещь» как *художественную типичность* (синекодичность) образа. «Когда образ становится в мысли началом ряда подобных и однородных образов. Цель поэтических произведений этого рода, именно обобщение, достигнуто, когда понимающий узнает в них знакомое: “я это знаю”, “это так”, “я видал, встречал таких”, “так на свете бывает.” И тем не менее образ является откровением, колумбовым яйцом. Изобильные примеры такого познания при помощи созданных поэзией типов представляет жизнь (то есть применение) всех выдающихся произведений новой русской литературы с “Недоросля” и до сатир Салтыкова; у последнего сверх его собственных типов, имена коих стали нарицательными, еще <...> пользование известными уже типами (Молчалин, Чацкий, Ноздрев, Расплюев)» [Потебня, 1976, с. 342].

Образ в поэтике Потебни есть универсальная данность, имманентно присутствующая: как метафорическая форма вещно определенной художественной структуры; как резонирующая точка авторского сознания, допускающая выход читателя из конструкции произведения; как знаковая необходимость искусства «пересоздавать существующее», возвращая фактам творения континуальный смысл; как эстетический конгломерат значений, тотально выстраиваемых в систему понятий и терминов.

Теория образности Потебни представляет структуру художественного текста от «лица» самого текста. Образ является удерживающей точкой, которая, с одной стороны, создает возможность различных интерпретаций (в силу многозначности знака-образа – «вторичные тексты»); с другой – возвращает читательский фактор в проекцию первичного текста («образ <...> становится

¹ Ср.: «Если уже, говоря о человеческой чувственности, мы видели в ней стремление, объективно оценивая восприятия, искать в них самих внутренней законности, строить из них систему, в которой отношения членов столь же необходимы, как и члены сами по себе, то это было только признанием невозможности иначе отличить эту чувственность от чувственности животных. На деле упомянутое стремление становится заметным только в слове и развивается в понятии» [Потебня, 1976, с. 161–162]. Ср. у В. Шкловского: «В искусстве существует не только произведение, но и отрицание одной системы другим построением. Сталкиваются понятия. Они борются, и именно эта борьба объясняет долговременность существования искусства» [1983, с. 102].

² Ср. из ст. Ю. Тынянова «Иллюстрации»: «Конкретность поэтического слова не в зрительном образе, стоящем за ним, – эта сторона в слове крайне разорвана и смутна (Т. Мейер), она – в своеобразном процессе *изменения значения слова*, которое делает его живым и новым. Основной прием конкретизации слова – сравнение, метафора – бессмыслен для живописи» [Тынянов, 1977, с. 311].

образцом и подчиняет себе волю понимающих») [Там же, с. 415]¹. Концепция образности, представленная в теоретической поэтике Потебни, опирается на структурные элементы слова и «не может быть изучаема вне пределов словесного ряда» [Энгельгардт, 1995, с. 36]. Антитетическая данность слова («слово есть самая вещь...» и «слово <...> есть символ, идеал и имеет все свойства художественного произведения») [Потебня, 1976, с. 173, 196] подчеркивает антиномическую заданность поэзии: художественное произведение овеществляется, будучи представленное как *идеальное* выражение бытия.

Литература

Бахтин М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.

Белый А. Мысль и язык (философия языка А. А. Потебни) // Логос. М., 1910. Кн. 2.

Виноградов В. В. О теории художественной речи. М., 1971.

Винокур Г. О. Об изучении языка литературных произведений // Винокур Г. О. О языке художественной литературы. М., 1991.

Винокур Г. О. Понятие поэтического языка // Винокур Г. О. Филологические исследования. Лингвистика и поэтика. М., 1990.

Выготский Л. Искусство как прием // Выготский Л. Психология искусства. СПб., 2000.

Гинзбург Л. Тынянов-ученый // Воспоминания о Тынянове. Портреты и встречи. М.: Сов. писатель, 1983.

Горнфельд А. Г. Пути творчества. Статьи о художественном слове. Пг., 1922.

Жирмунский В. Вокруг «Поэтики» Опыта // Жирмунский В. Вопросы теории литературы. Л.: Academia, 1928.

Жирмунский В. М. К вопросу о «формальном методе» // Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.

Жирмунский В. М. Поэтика русской поэзии. СПб., 2001.

Каверин В. Друг юности и всей жизни // Воспоминания о Ю. Тынянове. Портреты и встречи. М.: Сов. писатель, 1983.

Ларин Б. А. Эстетика слова и язык писателя. Л., 1974.

¹ Ср. психологическую интерпретацию теории образности Потебни, данную одним из его последователей: «Теория отказалась дать нам догматы для суждения о пределах толкования художественного произведения, но, полагая, обогатила, усложнила наши мысли о свободе толкования. <...> Какое же начало может нас охранить от ненужной игры, от разнузданности произвольного толкования? Совершенно ясно: мысль об авторе. Мы и так неизбежно “выдаем свое индивидуальное понимание за подлинную сущность предмета”. И надо сделать все, что в наших силах, чтобы оно приблизилось к этой “подлинной сущности”. Единственный путь к этому, это восхождение к автору, к его духовному миру» [Горнфельд, 1922, с. 149].

- Лотман Ю.* Семиотика культуры и понятие текста // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. М., 1997.
- Мукаржовский Я.* Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве // Структурализм: «за» и «против». М., 1975.
- Потебня А. А.* Символ и миф в народной культуре. М.: Лабиринт, 2000.
- Потебня А. А.* Психология поэтического и прозаического мышления // Потебня А. А. Мысль и язык. М.: Лабиринт, 1999.
- Потебня А. А.* Эстетика и поэтика. М.: Искусство, 1976.
- Скафтымов А. П.* К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы // Русская литературная критика. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1994.
- Смирнов А. А.* Пути и задачи науки о литературе // Литературная мысль. 1923. № 2.
- Томашевский Б.* Интерпретация Пушкина // Томашевский Б. Пушкин: Современные проблемы историко-литературного изучения. Л., 1925.
- Томашевский Б. В.* Теория литературы (Поэтика). М.; Л., 1928.
- Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. М., 1999.
- Тынянов Ю. Н.* История литературы. Критика. СПб., 2001.
- Тынянов Ю. Н.* Из записных книжек // Новый мир. 1966. № 8.
- Тынянов Ю. Н.* Литературный факт. М., 1993.
- Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977.
- Тынянов Ю. Н.* Проблема стихотворного языка. Статьи. М.: Сов. писатель, 1965.
- Тынянов Ю. Н.* Пушкин и его современники. М.: Наука, 1969.
- Хрестоматия по теоретическому литературоведению / Изд. подгот. И. Чернов. Тарту, 1976.
- Шкловский В.* О теории прозы. М., 1983.
- Шкловский В.* Потебня // Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1919.
- Шкловский В.* Розанов // Шкловский В. Гамбургский счет. М., 1990.
- Эйхенбаум Б.* Мой современник. Маршрут в бессмертие. М.: Аграф, 2001.
- Эйхенбаум Б. М.* О литературе. М., 1987.
- Эйхенбаум Б. М.* Теория «формального метода» // Эйхенбаум Б. М. Литература. Теория. Критика. Poleмика. Л.: Прибой, 1927.
- Энгельгардт Б. М.* Формальный метод в истории литературы // Энгельгардт Б. М. Избр. тр. СПб., 1995.
- Эрлих В.* Русский формализм: история и теория. СПб., 1996.
- Якобсон Р. О.* Новейшая русская поэзия // Якобсон Р. О. Работы по поэтике. М., 1987.
- Якубинский Л. П.* О звуках стихотворного языка // Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1919.

Article metadata

Title: Towards a dynamic theory of literature.

Author: E. P. Berezhnaja.

Author affiliation: State Public Scientific and Technical Library, Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences.

Author's e-mail: bereg.63@mail.ru.

Abstract: «Traditional» literary science, which in its historical development was based on the continuity of relationship «from Father to Son», imitating the construction of scientific history of literature, has lost its relevance in today's multi-disciplinary situation. The proposed by Tynyanov in the 1920s dynamic concept of literature (articles «Literary fact», «On Literary Evolution»), focused on the elimination of causal relationships and «idyllic picture of a peaceful continuity» at the turn of XX-XXIth century, opens great scientific prospects. In the dynamic theory of literature, hierarchy of cultural interaction breaks down («center moves to the periphery»), and as «innovative» in relation to the subject can be considered an earlier «archaic» text that creates, in specifics of functioning, a dynamic frame of the literary process. In this paper we consider the theory of literature of A. Potebnya as initial text of Tynyanov's literary theory, but mainly as a text that has a long zone of presence in synchronous-current time.

Key terms: Russian formal school, Tynyanov's model of literary evolution, theory of literature of A. Potebnya, “The problem of poetic language”, the center-periphery, archaists-innovators.

Reference literature (in transliteration):

Bahtin M. Problema teksta v lingvistike, filologii i drugih gumanitarnyh naukah. Opyt filosofskogo analiza // Bahtin M.M. Estetika slovesnogo tvorchestva. M., 1979.

Belyj A. Mysl' i jazyk (filosofija jazyka A.A. Potebni) // Logos. Kn. 2. M., 1910.

Vinogradov V. V. O teorii hudozhestvennoj rechi. M., 1971.

Vinokur G. O. Ob izuchenii jazyka literaturnyh proizvedenij // Vinokur G. O. O jazyke hudozhestvennoj literatury. M., 1991.

Vinokur G. O. Ponjatie pojeticheskogo jazyka // Vinokur G. O. Filologicheskie issledovanija. Lingvistika i pojetika. M., 1990.

Vygotskij L. Iskusstvo kak priem // Vygotskij L. Psihologija iskusstva. SPb., 2000.

Ginzburg L. Tynjanov – uchenyj // Vospominanija o Tynjanove. Portrety i vstrechi. M.: Sovetskij pisatel', 1983.

Gornfel'd A. G. Puti tvorchestva. Stat'i o hudozhestvennom slove. Pg., 1922.

Zhirmunskij V. Vokrug “Pojetiki” Opojaza // Zhirmunskij V. Voprosy teorii literatury. L.: Academia, 1928.

Zhirmunskij V. M. K voprosu o «formal'nom metode» // Zhirmunskij V.M. Teorija literatury. Pojetika. Stilistika. L., 1977.

Zhirmunskij V. M. Pojetika russoj poezii. SPb., 2001.

Kaverin V. Drug junosti i vsej zhizni // Vospominanija o Ju. Tynjanove. Portrety i vstrechi. M.: Sovetskij pisatel', 1983.

Larin B. A. Jestetika slova i jazyk pisatelja. L., 1974.

Lotman Ju. Semiotika kul'tury i ponjatie teksta // Russkaja slovesnost'. Ot teorii slovesnosti k strukture teksta. M., 1997.

Mukarzhovskij Ja. Prednamerennoe i neprednamerennoe v iskusstve // Strukturalizm: «za» i «protiv». M., 1975.

Potebnja A. A. O nekotoryh simbolah v slavjanskoj narodnoj poezii; O svyazi nekotoryh predstavlenij v jazyke // *Potebnja A.A.* Simvol i mif v narodnoj kul'ture. M.: Labirint, 2000.

Potebnja A. A. Psihologija pojeticheskogo i prozaicheskogo myshlenija // *Potebnja A. A.* Mysl' i jazyk. M.: Labirint, 1999.

Potebnja A. A. Jestetika i pojetika. M.: Iskusstvo, 1976.

Skaftymov A. P. K voprosu o sootnoshenii teoreticheskogo i istoricheskogo rassmotrenija v istorii literatury // Russkaja literaturnaja kritika. Saratov: Izd-vo Saratovskogo un-ta, 1994.

Smirnov A. A. Puti i zadachi nauki o literature // Literaturnaja mysl'. 1923. N 2.

Tomashevskij B. Interpretacija Pushkina // *Tomashevskij B.* Pushkin: Sovremennye problemy istoriko-literaturnogo izuchenija. L., 1925.

Tomashevskij B. V. Teorija literatury (Pojetika). M.; L., 1928.

Tomashevskij B. V. Teorija literatury. Pojetika. M., 1999.

Hrestomatija po teoreticheskomu literaturovedeniju / izd. podgot. I. Chernov. Tartu, 1976.

Tynjanov Ju. N. Istorija literatury. Kritika. SPb., 2001.

Tynjanov Ju. N. Iz zapisnyh knizhek // *Novyj mir.* 1966. № 8.

Tynjanov Ju. N. Literaturnyj fakt. M., 1993.

Tynjanov Ju. N. Pojetika. Istorija literatury. Kino. M.: Nauka, 1977.

Tynjanov Ju. N. Problema stihotvornogo jazyka. Stat'i. M.: Sovetskij pisatel', 1965.

Tynjanov Ju. N. Pushkin i ego sovremenniki. M.: Nauka, 1969.

Shklovskij V. O teorii prozy. M., 1983.

Shklovskij V. Potebnja // *Pojetika.* Sborniki po teorii pojeticheskogo jazyka. Pg., 1919.

Shklovskij V. Rozanov // *Shklovskij V.* Gamburgskij schet. M., 1990.

Jejhenbaum B. Moj vremennik. Marshrut v bessmertie. M.: Agraf, 2001.

Jejhenbaum B. M. O literature. M., 1987.

Jejhenbaum B.M. Teorija «formal'nogo metoda» // *Jejhenbaum B.M.* Literatura. Teorija. Kritika. Polemika. L.: Priboj, 1927.

Jengel'gardt B. M. Formal'nyj metod v istorii literatury // *Jengel'gardt B.M.* Izbrannye trudy. SPb., 1995.

Jerlih V. Russkij formalizm: istorija i teorija. SPb., 1996.

Jakobson R. O. Novejshaja russkaja poezija // *Jakobson R.O.* Raboty po pojetike. M., 1987.

Jakubinskij L. P. O zvukah stihotvornogo jazyka // *Pojetika.* Sborniki po teorii pojeticheskogo jazyka. Pg., 1919.