

СЛАВЯНСКИЙ СТРУКТУРАЛИЗМ: ЭСТЕЗИС И АНТРОПО-ЛОГОС

АЛЕКСЕЙ ГРЯКАЛОВ

Алексей Алексеевич Грякалов – доктор философских наук, профессор Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. Руководитель научно-образовательного центра «Философия современности и стратегии гуманитарной экспертизы». Член Союза писателей России.

E-mail: alexalgr@mail.ru

В статье рассмотрены генетические позиции и становление идей славянского структурализма. Показаны близость и различия русского формализма и структурализма, определена значимость идей структурализма для актуальной философии культуры и эстетики. Исследован философско-антропологический смысл славянского структурализма с выходом к темам смыслов существования человека и творчества. В исследовании восстанавливается объективная картина становления эстетического знания современности. Особое внимание уделено семиотическим идеям структурализма и анализу внутренней энергетики концепций. Представлена герменевтика вхождения славянского структурализма в научный контекст гуманитарного знания XX и XXI вв.

Ключевые слова: славянский структурализм, формализм, семиотика, антропологическая константа, Ян Мукаржовский, Роман Якобсон, интерпретация, поэтический язык, дискурс, письмо, событие.

SLAVIC STRUCTURALISM: AESTHESIS AND ANTHROPO-LOGOS

Alexey A. Gryakalov – Doctor of Philosophy, Professor of the Russian State Pedagogical University named after A. I. Herzen. Head of the scientific and educational center “Philosophy of modernity and strategies of humanitarian expertise.” Member of the Union of Writers of Russia.

E-mail: alexalgr@mail.ru

The article examines the genetic positions and the formation of the ideas of Slavic structuralism. The proximity and differences of Russian formalism and structuralism are shown, the significance of the ideas of structuralism for the current philosophy of culture and aesthetics is determined. The philosophical and anthropological meaning of Slavic structuralism was studied with access to the themes of the meanings of human existence and creativity. The study restores an objective picture of the formation of aesthetic knowledge of our time. Particular attention is paid to semiotic ideas of structuralism and analysis of internal energy concepts. The hermeneutics of the entry of Slavic structuralism into the scientific context of humanitarian knowledge of the 20th and 21st centuries is presented.

Keywords: slavic structuralism, formalism, semiotica, anthropological constant, Jan Mukarzhovsky, Roman Jakobson, interpretation, poetic language, discourse, the letter, event.

Экспозиция

Активно обсуждаемые до настоящего времени вопросы структурной методологии в отечественной эстетической «картине мира» во времена их возникновения были обращены преимущественно к темам соотношения методов и универсализирующей теории знаков.

Дискуссии в советской эстетике, в которых активно участвовали М. С. Каган, В. А. Зарецкий, В. В. Иванов, Ю. М. Лотман, П. В. Палиевский, М. А. Сапаров были преимущественно ориентированы на обсуждение идеологической допустимости и конструктивности структурной методологии в гуманитарных науках. Сегодня же в соответствии с теориями онтологической ориентации, интереса к телесности и предметности, актуализации искренности и чувственного опыта в метамодернизме имеет смысл более внимательно обратиться к структурализму как методу и эстетической теории.

Вывод о том, что в метафоре и любом другом эстетическом опыте субъект становится эстетическим объектом последовательно коррелирует с идеями структуралистов о значимости воспринимающего сознания в отношении к надличностной структуре. Во взглядах спекулятивного реализма актуализирована тема автономности и независимости художественного произведения, к которому нужно подходить в режиме незаинтересованного созерцания. (Harman, 2019, 357)

Речь о славянском изводе структурализма, именно о понимании в нем субъектности и субъективности человека. Теоретическое наследие выдающегося чешского гуманитариста-структуралиста Яна Мукаржовского (1891-1975) актуально востребовано не только в контексте эстетики и философии искусства XX-XXI вв., но содержит в себе значимые для современности онтологические и философско-антропологические идеи. Его интересы сближаются с аналитической эстетикой, эстетическим функционализмом и философско-антропологическим взглядом на мир.

Особенность *славянского структурализма* в том, что темы *упорядоченности* и *соотнесенности* обращены к предметности и *органичности*. По ряду позиций славянский структурализм принципиально близок к идеям евразийцев. «Они (евразийцы – А.Г.) склонны были считать реальным то, что скорее было проектом, желанием, утопией. Из этого в свою очередь вытекали определенные представления о целях и способах познания, о доказательствах его результатов и проч. Вследствие этого теории евразийцев – культурологические, а отчасти и лингвистические – предстают как некий натуралистический холизм, романтический натурализм, в лучшем случае – своеобразный «онтологический структурализм». ...Трактовка «построенного» объекта как «реального» сочетается у евразийцев с его идеализацией – но не как идеального объекта, а как своего рода воплощенного идеала». (Avtonomova, 2001, 21-22)

Именно в связи с пониманием особенностей нужно актуализировать тему *славянского структурализма*, где структура, что особенно важно для понимания истоков и становления топологической субъективности, понята как «живая традиция».

Истоки и становление

Определяя истоки и содержание своей теории, Ян Мукаржовский писал, что она с самого начала позиционирует себя как *междисциплинарное* образование:

«Научное направление, представляемое Пражской школой, исходит как из отечественных традиций, так и из достижений русского формализма, и определяет себя как структурализм, основным понятием которого является структура, осмысляемая как динамическое целое». (Mukařovsky, 1936, 190)

Говоря о методологической ориентации структурализма, важно иметь в виду, что все его направления, равно как и русский формализм, были предельно внимательны к деятельности *эстетического авангарда*, проникнутого пафосом переустройства мира – в структурализме изначально соединены доминанты *мысли* и авангардного социального *переживания*.

Роман Якобсон, обосновывая структурализм, призывал славистов опираться на методологические принципы «русской науки» (поиск отношений и акцент на функциях) и *телеологизм* (вопрос не «почему?», а «зачем?»). (Avtonomova, 2004, 95)

Таким образом, можно говорить об изначальном наличии диалога в структуральной эстетике, что характерно также для Ю. М. Лотмана, высоко оценивающего идеи славянского структурализма. И сегодня, признавая поворот «от текста к произведению», следует отметить, что представители славянского структурализма, задавая стратегию исследования *формы, структуры и функции* были предельно внимательны не только к *тексту*, но к *произведению*.

Нужно иметь в виду тот факт, что идеи Мукаржовского о норме, функции и ценности соотносимы с «антропологическим поворотом» в гуманитаристике XX-XXI вв. – этот ход утверждает эстетику не столько в ее метафизическом статусе *философии искусства*, сколько в образе особенной *философии человека*. Именно эстетические и соотнесенные с ними этические и антропологические сюжеты в гуманитарных науках дают возможность вернуться к человеку и заново «оволшебствовать» мир и жизнь.

В *славянский структурализм* Виктор Эрлих включил *русскую формальную школу, чешский структурализм и феноменологическую методологию исследований литературы*, связанную с именами Романа Ингардена и Манфреда Кридля:

«Научная перспектива, разрабатываемая чешским структурализмом, – одновременно потенциально всеохватная и сосредоточенная на чисто литературных вопросах – вряд ли открылась бы лидерам Пражского лингвистического кружка, если бы не было у них за плечами вычурной бесшабашности и вдохновенного творческого буйства русских формалистов» – написал в предисловии к русскому изданию своей книги Эрлих в 1980 году. (Erlich, 1996, 16)

Корни структурализма уходят в дискуссии номиналистов и реалистов конца XIV-начала XV столетия, в исследования языковой культуры барокко, пражскую деятельность Больцано и его учеников, работы Масарика, в которых было положено начало подчинения языковой диахронии синхроническому анализу и обосновано телеологическое понимание языка. (Jakobson, 1971, 547) Следует подчеркнуть: именно возвышение *национального контекста* философии формы может быть понято как актуализация *топологии* культуры.

На объемном культурном фоне структурализм с самого начала позиционировал себя как *междисциплинарное* образование: «Научное направление, представляемое Пражской школой, – подчеркнул Мукаржовский, – исходит как из отечественных традиций, так и из достижений русского формализма, и определяет себя как структурализм, основным понятием которого является структура, осмысляемая как динамическое целое». (Mukařovský, 1966, 190) Структурализм – явление *sui generis* – представляет именно соотнесенность позиций: восприятие идей русских формалистов шло как сознательное установление сходств и как порождающая модель структуралистского мышления. Сама организация *Пражского лингвистического кружка* (ПЛК) была во многом аналогична организации *Московского лингвистического кружка*, а некоторые представители последнего активно сотрудничали впоследствии в Пражском кружке. Теория ПЛК предстает как *симбиоз* чешской и русской мысли, в которой использованы достижения западноевропейской науки: очевид-

ное многообразие источников Роман Якобсон объясняет положением Чехословакии на *перепутьи* различных культур.

Для словацкого структурализма в большей степени, чем для чешского, характерно стремление быть *методологией науки*, являясь в то же время ориентиром лингвистики, эстетики, литературоведения, театроведения, теории живописи. (Ророви́ч, 1970) Выступая с программой научного синтеза, словацкий структурализм реализовал тезис о единстве науки и создавал общий *метаязык* гуманитарного знания.

Исторический опыт складывания славянского структурализма показателен для топологической мысли. Структура удерживает противоречия в состоянии активной соотнесенности – энергетически наполнена соотношением составляющих, каждая из которых может стремиться к доминированию. Именно такова, отметим, субъективность современных *сообществ* – противостояние позиций выстроено по принципу доминанты.

Но если в сообществах действие доминанты может быть стихийно и спонтанно, то в структурализме действие всегда оформлено: речь не столько о генетически устанавливаемом источнике силы, но о ее перераспределении и оформленности. Энергия доминанты удерживает поведение или смысл в состоянии захваченности одной мыслью или желанием – все остальные побуждения, способные противодействовать одному из множества побуждений или хотя бы ослаблять его в *нормальном* состоянии, доминанту активно усиливают. Поведение и переживание субъекта развернуто к собственному автономному пребыванию в структуре – с осознанием своей включенности и реакциями на мир символических форм. Субъективность определяется имманентно-структурно, где субъект трансцендирует из доведенного до *предела* переживания и осознания существования.

Поэтому цели и задачи эстетического анализа, согласно Мукаржовскому, заключаются в выделении свойств, вызывающих эстетическую действенность произведений:

«В центр исследования должно быть поставлено само произведение как явление *sui generis*, освобожденное от всех отношений, связывающих его с другими рядами явлений. Причину эстетической эффективности произведений нужно усматривать исключительно в них самих». (Mukařovsky, 1948, 9)

Мукаржовский отказался от традиционного деления произведения на *форму* и *содержание*, отметив, что сами содержательные элементы имеют формальный характер. Он ввел понятия «материал» (элементы произведения) и «форма» (способ организации материала) – тема оформленности манифестирована как структурность.

Вслед за русскими исследователями Мукаржовский выделил два центральных признака формы: *организацию* и *деформацию*. *Деформация*, взятая сама по себе, не является достаточной для художественной формы, так как есть виды *деформаций*, не связанные с эстетическими качествами. Поэтому *деформация* немыслима без *организации*, что делает характер деформации *системным*, т. е. последовательно проявленным как в отдельных частях произведения, так и в его целом. Соответственно устойчивые варианты деформаций определяются как «художественные средства». Более высокой возможностью организации целого в сравнении с деформацией, обладает *корреспонденция* («проявление взаимного влияния одной системы художественных средств на другую»). Взаимное объединение обеих ступеней организации произведения создает его *композицию*. Тут может быть соотнесено понимание внутренней динамики структуры с гораздо более поздним представлением о «книге без органов» в концепции Жюльена Делеза и Феликса Гваттари.

В эстетике Яна Мукаржовского структура предстает как взаимное уравнивание разностремящихся *энергий* – это *силы, качества и способы проживания*. Именно подвижность структуры объясняется ее «диалектической идентичностью с самим бытием, ибо структура в любой момент является и одновременно не является самой собой». То есть структура *некоторым образом* постоянно подрывается собственным становлением – она событийна. И это требует *иного* субъекта в культуре. Ведь структурно организованными являются не только произведения – структурно поняты многообразные отношения ко всему, что находится *вне* произведений, но вступает с ними в контакт. Автономность художественного ряда проявляется лишь в том, что один *ряд* (чешская поэзия, например) диалектически приспособливает внешние побуждения к своему характеру и современному состоянию.

Структурой является *живая традиция* данного искусства, та инвариантная «формула», на основе которой возникает конкретное произведение. Когда деревенская женщина делает на земляном полу узоры из песка, которые через короткое время исчезнут – приводит пример Мукаржовский, то ее интересует не продолжительность существования «творения», а ее собственная способность к творчеству на основе традиции. Структурной сущностью искусства является не индивидуальное произведение, а совокупная целостность художественных традиций и норм.

Структура приобретает надличностный характер и уподобляется функциональной системности языка.

Это не значит, уточнял Мукаржовский, что возможна некая «общая» внутренне единая структура искусства, например, «структура поэзии вообще». Подобное представление было бы абстрактной фикцией, хотя в совсем скором будущем, заметим, будут настойчивые – *предельные* – стремления представить произведение в его «чистой форме». Таковы «Черный квадрат» Казимира Малевича или звучание несыгранной музыки, представленной в рассказе Сигизмунда Кржижановского. Тема звучания может быть передана совершенно странным свидетелем-исполнителем – в голодной немоте времени любители музыки доверяют звучание «железным голосам» – проводят «Конкурс поющих чайников». Структура искусства создается совокупностью подструктур, отношения между которыми носят противоречивый и взаимодополнительный характер. Поэтому важнейшей проблемой структуралистской эстетики становится проблема отношения *структуры* и *функции* – переход от статического имманентизма к динамической позиции связан с пониманием функционального единства ценностей искусства и общества.

Это не значит, однако, что искусство утрачивает свои уникальные свидетельствующие свойства. Произведение может быть проанализировано с точки зрения любой содержащейся в нем ценности (политической, моральной, религиозной, идеологической), но единственно адекватным подходом к нему как факту искусства является тот, который ставит в центр анализа *эстетическую* ценность. Это положение близко к мысли

М. С. Кагана об особой природе художественной функции. В отличие от всех остальных эстетическая функция объявляется не имеющей никакой конкретной цели, она не направлена на решение никакой практической задачи – «эстетическая функция скорее исключает вещь или действие из практических взаимосвязей, чем является к ним присоединенной». (Мукаёvsky, 1971, 192-193) Достоинством эстетической функции является ее *неоднозначное* отношение к реальности – она становится *прозрачной*, словно бы свидетельствующей обо всех других действиях и проявлениях. Эстетическая функция не стремится занять доминирующее положение в целом функциональном единстве – она полифункциональна. Именно идеи «многозначности», «прозрачности», «необозначенности», «мерцающей не/определенности» эстетической функции имеют для эстетики структурализма принципиальное значение – *эстетическое* приобретает *антропологическое* значение.

И это предполагает конституирование *субъекта-свидетеля*, который в эстетической функции способен открывать *видение* мира – человек восстанавливает свою изначальную целостность, творческий интерес к жизни и ответственность за поступки. Следовательно, все структурные отношения могут рассматриваться как функциональные связи одной целостности с другой. Структура искусства определена, с одной стороны, совокупностью функциональных отношений к обществу, а с другой – своими собственными подструктурами. Мукаржовский говорил об изменении функций искусства во времени («функции творят структуру») – структура становится моментом «игры функций», точнее, *игры* эстетической функции с ан-эстетическими.

В такой панфункциональности словно бы вовсе смещены произведение и автор, но это так только в отношении к романтическому представлению поэта и воспринимающего субъекта сотворчества. Мукаржовский, правда, признает, что художник «вкладывает субъективность в произведение» и тем самым *приспособляет* структуру к определенной функции. В целом же происходит *смещение* художника с его традиционного положения – он словно бы *растворяется* в функциональных взаимодействиях. Эта тема структурализма непосредственно

предшествует идеям «смерти автора» (Ролан Барт) и трактовке идеи «функция-автор» (Мишель Фуко). Но именно создаваемая функциональной синергией структура делает принципиально значимым *место* действия – актуализированы *топо-графия* и *топо-логика*. И это же означает, что творческая *фигура* автора должна быть восстановлена каким-то *иным* образом. Необходима, следовательно, особая аналитическая топография творчества – актуален анализ отношений, в пространстве которых действует автор. Именно в эстетической функции *высвечивается* фигура автора – он не просто «творит по традиции», поддерживая структуру-память, но актуализирует *эстетическое* – именно *эстезис* как перво-поименование явленной предметности встречи или переживания. Так, словно бы каждый раз заново пересоздается экзистенциальный образ человека – антропо-логос и эстезис в соотнесенности.

Эстетическая функция и онтология творчества

Обосновывая эстетический функционализм, Мукаржовский не ограничивался сферой искусства – эстетическая функция проникает во все сферы человеческой деятельности.

Но каково значение эстетической ценности в практической жизни, если она лишена традиционной содержательности и является *прозрачной*? Ответ однозначен: именно отсутствие собственной цели позволяет эстетической ценности не *отвращать* человека от вещи-носителя ценности, а напротив, *привязывать* его к ней («вещь стремится к своему месту»).

Это значит, что если в какой-либо вещи преобладает эстетическая функция, то вещь исключается из практического использования и становится целью для самой себя. В эстетической ситуации внимание максимально сконцентрировано на предмете или вещи, человек освобождается от непосредственного давления практических потребностей и целостно реагирует на действительность. (Günther, 1987, 63) Не имея собственного качества, эстетическая функция легко принимает на себя качества тех функций, которые она сопровождает.

В искусстве эстетическая функция *окрашивает* ан-эстетические до такой степени, что они, по мнению Мукаржовского, становятся лишь факторами художественной

структуры, утрачивая практический смысл. Но за пределами искусства эстетическая функция приобретает некоторую практическую *окраску* в соответствии с целью, которая определяет функциональность вещи. В результате эстетическое оказывается функционально соотнесенным с антропологическим началом каждого человека, причем обращено не только к *антропологической константе*, но включает функциональные связи социальной реальности.

В этом плане открытия Мукаржовского 20-30-х гг. очевидно предвосхищают исследования гораздо более поздних лет, – например, в теории рецептивной эстетики Х.Р. Яусса повторяется положение о самопредставлении эстетического, при котором эстетическое соотнесено с темой общего антропологического строения человека как определенной константы. Но главное в том, что структура приобретает особую феноменологическую значимость – перестает быть выражением чего-то иного, *за ней* ничего не стоит, структурация в эстетической ситуации становится самодостаточной и принципиально соотнесена с герменевтикой жизни как усилием понимания. И если понимание становится онтологической данностью, то и структурация приобретает онтологические характеристики – становится эстетическим обустройством *мест* существования, аналитика становится эстетической топографией и топологией. (Gryakalov, 2004; Badiou, 2003; Nancy, 1991)

Речь не только о *со-бытии* встречи, но и об онтологическом статусе произведения. Функции в структурализме – эстетическая в том числе – определяются целями, которые ставит перед собой субъект. Тут, можно сказать, осуществляется выход в смысловую ауру мета-модернизма и топо-модернизма. (Gryakalov, 2002, 12-28)

Именно субъект – держатель функций, они же, в свою очередь, лишь условия его существования. Эстетическая функция способствует экзистенциальному самоосуществлению человека.

Но если рассмотрение функции только с позиций субъекта предполагает множественность возможных системо-техник субъективности – одни и те же акты деятельности могут соответствовать различным целям, то субъект в эстетическом отношении к действительности имеет дело преимущественно

со своей человеческой природой. Тут можно вспомнить об идеях «этики человеческого вида» Юргена Хабермаса. Однако субъект не растворяется полностью в процессах функциональности: актуализированная во французском структурализме идея *смерти человека* не действует в славянском структурализме именно в силу того, что антропологическая константа удерживает логику функциональности и структуры в человеческом измерении, не давая операциональной логике становиться самодостаточной.

В структурализме эстетическое отношение парадоксально: оно словно бы не имеет собственной содержательности. Его назначение в том, чтобы открывать мир *иного*. Цель искусства как раз и состоит в создании *нового видения*, освобождении от подавляющих человека социальных схем. В эстетической ситуации человек преодолевает автоматизированное отношение к миру и сохраняет по отношению к нему позицию *иностранца*, который приходит с другой земли и постоянно по-новому осознает самого себя. Именно идея де-автоматизации более всего соединяет идеи Пражской школы с позицией деконструкции. (Doležel, 1995, 457)

Таким образом, субъект представляет свое будущее: эстетическое, ввиду его прозрачности, превращается в своеобразное фундаментальное *остранение*. Следовательно, в структурализме понимание полифункциональности энергично напряжено: то признается «логика функции», то всемогущий субъект («держатель функций»).

Но как свести воедино субъективное – авангардное – целеполагание и надличностность структуры?

Каковы критерии истинности знания структуралиста-аналитика, определяющего тип функции и одновременно определяемого логикой функциональности?

Тут встает важнейшая проблема не только автора, но и человека. Как художник, «выражающий» функцию, может создать и понять собственный путь в творчестве? Чем определяются его возможности выйти за логику функциональности?

В формализме *прием* представлял собой соединение логики и творчества: с одной стороны, он понят как структурная единица искусства, с другой – как составляющая неповторимого

творческого процесса. И в структурализме, повторяющем поздний формализм, рассмотрено общество как определенное множество *рядов*, соотносящихся друг с другом, или как множество взаимосоотнесенных структур. Произведение стало рассматриваться в *двойной* зависимости: от художественной структуры и от социальных связей. Отношения между отдельными социальными рядами и структурами (классовые антагонизмы, «высокое» и «низкое» в культуре, противоречия в морали) были поняты по аналогии с бытием произведения, его «внутренней напряженностью».

Развитие искусства понято во взаимосвязи с развитием всех остальных рядов или структур. На основании этого Мукаржовский делает вывод о том, что структурализму доступно и поле деятельности социологии.

Это словно бы особый независимый взгляд – носителем и обладателем может быть незаинтересованный субъект не в смысле его *силы суждения*, а в силу того, что он обладает особой возможностью свидетельствовать. Даже из фрустрированного и уже потому *остраненного* существования свидетель способен представлять *иной* опыт сознания – в пределе таков радикальный жест обэриутов. В. А. Подорога обратил внимание: «Скорей всего обэриуты правы: чтобы увидеть мир так, как он есть сам по себе, не нужен живой глаз, активный, избирательный, «точный», обеспеченный божественными гарантиями, нужен «мертвый глаз», глаз абсолютно открытый, «не закрывающийся веками» к темноте и свету мира. Глаз-кристалл, глаз-кость, глаз-дерево, глаз-вода...». (Podoroga, 1993, 144)

У структуралистов анализ истории не сводится, как это может казаться, к статическому описанию состояний *предшествования* и *предварения* будущего настоящим. Диахроническое описание исторических состояний строится как серия последовательных актуализаций структуры. Пражские структуралисты не рассматривали синхронию и диахронию как независимые позиции анализа. Якобсон указывал, что наряду с существованием статических состояний, протяженных во времени, динамические состояния проявляются на уровне синхронии как взаимодействующая целостность.

Однако хотя Мукаржовский постоянно подчеркивал напряженность между структурами, неясно, какие именно факторы детерминируют ее развитие – конкретность противоречий культуры во многом утрачивается из-за неопределенности самого понятия *напряженность*. Но есть утверждающие жесты – именно *эстетическое*, удерживая сознание в состоянии интенсивного восприятия мира, определенным образом организует топо-логику в целом. Не требуется никакой другой «высший принцип». Актуально все то, что создает и удерживает в себе интенсивное открытие жизни – все, что *утверждает* жизнь. Оно концентрированно представляет и выражает субъективность – во многом и задает логику ее формирования. Поскольку же искусство понято в сфере социальных отношений, то актуализированы *сообщества* – понимание эстетического и методико-аналитическая позиция в эстетике становится моделью субъективности.

В предельной степени это может быть отнесено именно к славянскому структурализму: не только органическое понятие *жизнь*, но и методология с необходимостью соотнесены с антропо-логикой и аксио-логикой как стратегиями (пере)распределения субъективности. Эстетическая *функции, норма и ценность* выступают именно как «социальные факты» (Ян Мукаржовский), а искусство в его семиологическом понимании включено в предельно объемный социокультурный контекст. Здесь речь, следовательно, о формировании субъективности *по аналогии* с поэтическим и эстетическим. Понятия субъекта и субъективности формируются в пространстве эстетического как определенные конституируемые концепты.

Как произрастает субъективность? Это не проекция идеи и не фактичность исторического содержания – это именно *значение, ценность, антропологический смысл*. Наряду с этим в концепции *литературности* русских формалистов Жак Деррида определил особые заслуги движения к *деконструкции*: «Решающий прогресс последнего полувека состоял, по-моему, именно в эксплицитной формулировке вопроса о литературности, особенно начиная с русских формалистов... Возникновение этого вопроса о литературности позволило избежать определенного числа редуций и недопониманий, которые

всегда будут иметь тенденцию к рецидивам (тематизм, социологизм, историцизм, психологизм под самыми замаскированными формами). Отсюда необходимость формальной и синтаксической проработки». (Derrida, 1996. 127)

Введенное формалистами различие языков оказалось весьма значимым в последующем философском истолковании деконструкции: идея *разнесения* или *различения* может быть поставлена в соответствие с формалистским противопоставлением *коммуникативного* и *поэтического*. Различение или разнесение, соотносимое Деррида с позициями Ницше, Фрейда и Хайдеггера, основывается на том, что *differance* как разность-оттяжка именно про-изводит и продуцирует эти различия, поэтому *differance* – не просто один из концептов, а концепт, продуцирующий концепты. Это своеобразный концепт-генератор, который задает самую возможность продуцирующей деятельности.

Речь, стало быть, может идти об исходном продуцировании различий – в таком контексте дифференциация поэтического и практического сразу же выходит за границы поэтики и приобретает философско-антропологический характер. Можно сказать, что в различенности поэтического и практического было сформулировано принципиальное против(со)поставление бытия и сущего – онтически-онтологическая разница. Именно в славянском структурализме топо-логика выйдет за пределы аналитики формы и внимание будет обращено к *местам*.

Вспоминая истоки футуристского движения, Роман Якобсон говорил о совместности

«единстве переживания и мысли», где «ясно рисовался единый фронт науки, искусства, литературы, богатый новыми, еще не изведенными ценностями будущего. Казалось, творится новозаконная наука, наука как таковая, открывающая бездонные перспективы и вводящая в обиход новые понятия – понятия, о которых тогда говорилось, что они не укладываются в привычные рамки здравого смысла». (Yangfeldt, 1992, 11)

При этом Якобсон вспоминал о значимости для авангарда открытий ученых в области атомной физики в понимании пространства и времени. Со своим анализом конструктивных

принципов эволюции, Ю. Н. Тынянов занял особое место – зачинатель особого отдела науки, чего-то вроде теоретической физики». (Eichenbaum, 1969, 390) Актуализирована именно соотносительность – Тынянов в творчестве Хлебникова определил предельное сближение науки и искусства («только то, что в науке имеет самодовлеющую ценность, то оказывается в искусстве резервуаром его энергии»). Такой опыт чрезвычайно значим для философии.

Что в первую очередь интересно в заумном поэтическом языке? – спрашивал Виктор Шкловский спустя семь десятилетий после первых выступлений формалистов. И отвечал: заумный язык – это именно *умный* язык. (Shklovsky, 1990, 254)

Умный свидетель, хотя и *странный*.

Язык, следует добавить, действующий *не* миметически, свидетельствующий иным образом об ином представлении человека. Таким образом, актуализация *эстетики* формы предстает как эпоха *философии* формы – не случайно авангард первоначально мало интересовался прозой, а «вслушивался» в поэтический опыт, сближаясь с идеей «вслушивания в бытие» (Мартин Хайдеггер). Якобсон писал в воспоминаниях: «Для нас не было границы между Хлебниковым-поэтом и Хлебниковым-математическим мистиком», – обновитель поэтического слова выступал как создатель нового представления о мире, открывающегося в поэтическом языке. Ориентированные на форму опыты футуристов сближали их творчество с «магическими формулами гностиков». (Jacobson, 1992, 73) В письме к Алексею Крученых Якобсон говорил о поэтах как особенных существах – «иррациональных бродягах». Этот не совсем проясненный в философском плане жест в будущем сближен с фигурами *нового гностика, диагноста, свидетеля* и даже радикально отвертывающегося от мира «ушельца в щель» (Сигизмунд Кржижановский). Необходимо, следовательно, проникать в *неведомое и невидимое*: живопись в понимании кубистов именно *проникающая – структурирующая* – деятельность специфической формы. Гийом Аполлинер, порицая импрессионистов, писал о доминировании у них восприятия над мышлением, что делало их заложниками чувственности – «пленниками собственной сетчатки». Живопись

в таком *проекте* становилась «поспешной и неразумной», ибо порождалась «сумасбродным буйством темпераментов, более или менее невежественных». (Piwocki, 1962, 16) Естественно, что понимающий произведения кубизма человек должен обладать философским умением смотреть – *структурировать* – кубисты, как и структуралисты, как раз и говорили о новом типе художника, стремящегося проникнуть *в-нутрь* объекта. Призыв к творчеству «интеллектуально чистых элементов» прямо соединяется с требованиями феноменологии. Морис Мерло-Понти: «Живопись одна наделена правом смотреть на все вещи без какой бы то ни было обязанности их оценивать». (Merleau-Ponty, 1992, 12) Тезис «чувство деформирует – разум формирует», имевший широкое распространение в среде художников-кубистов, является живописным аналогом требования анализировать «чистый смысл» сознания. Так феноменология выступала своеобразным ферментом, соединяющим отдельные этапы и школы структурализма.

Кубизм дает многообразные варианты соединения «аналитики» и «воображения», «чистой геометрии» и «фантазии» – оппозиций, которые соотнесены в теме события. Феноменология же способствовала созданию целостности с помощью идеи, организующей пространство восприятия интенциональности: «Индивидуальность более не существует как центр и мерило ценностей. На место «классической» определенности должна прийти неопределенность и многозначность, отождествление действительности и вымысла, бытия и «бытия сна», реальности и «символической реальности». Целью становится *чистая* художественная деятельность, разного рода акции, действия, спектакли типа хеппенинга или «искусства исполнения», главным в которых являются возникающие «здесь и сейчас» эмоционально-экспрессивные структуры переживаний. (Chvatik, 1970, 13) Происходит своеобразная «символическая редукция» сознания и самого статуса субъекта.

Чтобы воспринимать и переживать новую «актуальную форму», субъект, прежде всего, должен стать *смотрителем* символических архивов. Антропологическая константа соотнесена не со случайной *психологичностью*, а с эйдосом эстетического – субъективность тематизирована «эйдологически».

Исторический субъект мог быть сведен к «посвященному меньшинству – к автору, к творцу, к герою». (Mathauser, 1973, 56)

Для новой метафизики формы устранение оппозиции *воображаемого* и *действительного* оказывается продуктивным – эстетические ценности становятся феноменами в собственном смысле слова. И теперь в ретроспективе понятно, что сближение эстетического опыта, рефлексии формы и философии человека выступает как одно из последних усилий синтетического понимания мира. (Роровић, 1970, 9) Это усилие удержать классическую идею целостности неклассическими способами *сборки*. Усилия художника и ученого были поняты как взаимодополняющие, более того, как проявления универсальных закономерностей постижения реальности.

В событии *эстетического* сыгрываются *эстезис* и *логос* – постоянно вызывая друг друга, они представляют сознание формирующегося произведения современности. Ведь именно у романтиков структуралисты находят понимание поэзии как «самостоятельной силы культурного развития – поэтического дискурса». *Материал* (элементы произведения) оформливается: *форма* – «способ организации материала». Как в отдельном произведении, так и в культуре в целом, происходит постоянная перегруппировка, иерархизация и дифференциация составляющих. Важнейший признак структуры – ее постоянное движение, изменение внутреннего равновесия: «понятие структуры основано на внутреннем объединении целого через взаимные отношения его составляющих, отношений не только положительных – равновесия и гармонии, но и отрицательных – противоречия и противопоставления; связано, таким образом, понимание структуры с диалектическим мышлением. Связи между элементами именно в силу своей диалектичности не могут быть выведены из понятия целого, которое является по отношению к ним не *a priori*, но *a posteriori*, и их обнаружение требует не абстрактной спекуляции, а эмпирии. Структура органически фундирована – она не только завершенное произведение, но и постоянное воспроизведение *жизни*, которое не может быть завершено.

Ценность эстетического оказывается в результате функционально соотнесенной с антропологическим началом каждого субъекта. В этом плане открытия славянского структурализма 20-30-х гг. прошлого века предвосхищают исследования гораздо более поздних лет, – например, в теории рецептивной эстетики Х. Р. Яусса положение о самопредставлении эстетического соотнесено с темой общего антропологического строения человека как определенной константы. Но самое главное в том, что структуризация становится способом *сборки* субъективности и принципиально соотнесена с пониманием. И структуризация приобретает онтологические характеристики – становится обустройством места, которое уже набрасывает себя в герменевтическом *предпонимании*. Именно *антропологическая константа* удерживает логику функциональности в бытийном измерении, не давая этой логике становиться самодостаточной. И более того: антропологическая константа как архетип субъективности всегда пребывает в определенном измерении символического: мысль о человеческом имеет свою окрестность.

Эстетика и семиология

В славянском структурализме семиология понята как *новая синтетическая форма* знания. Эстетика определена как составная часть науки о знаках – *семиологии*:

«Единая семиологическая точка зрения позволит теоретикам признать автономное существование и сущностный динамизм художественной структуры и в то же время постичь развитие искусства как имманентное движение, которое находится в постоянной диалектической связи с развитием остальных сфер культуры». (Mukařovsky, 1966, 87)

Это социально-онтологическая сторона дела.

Другая сторона связана именно с субъективностью, но знание выведено за пределы психологического *восприятия*. Свой интерес к знакам Мукаржовский основывал на том, что индивидуальное сознание и поведение определяются содержанием «коллективного сознания»: любая актуализация индивидуального сознания, переходя границы восприятия, приобретает характер значения. Семиология, по мнению

Мукаржовского, преодолевает гедонистическое отношение к искусству.

Прообразом семиологии искусства можно считать семантику и фонологию, создатель которой Н. С. Трубецкой рассматривал слово как «целостность» и «структуру». (Trubetskoy, 1960, 42) А Мукаржовский свой интерес к знакам основывал на том, что индивидуальное сознание и поведение определяются содержанием коллективного сознания, из чего следует необходимость обращения к семиологической проблематике: любое содержание индивидуального сознания, переходя границы непосредственной индивидуальности, приобретает характер *знака*. Поэтому в «науках о духе» Ян Мукаржовский особо выделял эстетику, которая обладает ярко выраженным знаковым характером благодаря двойственности существования феноменов искусства: в чувственно воспринимаемом предметном универсуме и в коллективном («идеальном») сознании. Продолжена традиция, идущая от Вильгельма Гумбольдта, согласно которой язык можно сравнивать с искусством, поскольку то и другое стремятся в чувственной форме изобразить *невидимое*.

«Произведение-знак» не может быть приравнено к «душевному состоянию» автора или воспринимающего субъекта, как предписывала психологическая эстетика, ибо индивидуальное переживание «несообщаемо» в своей целостности, в то время как произведение предназначено для того, чтобы быть посредником между автором и коллективом. Кроме того, произведение не может быть сведено к чувственно воспринимаемой данности (*произведение-вещь*) уже потому, что его *вещный* вид способен существенно изменяться во времени и пространстве. Значение произведения нельзя сводить к общему значению («ассоциативному фактору»), формирующемуся в отдельных актах восприятия.

Центральным структурным звеном произведения искусства как знака является *эстетический объект*, существующий в коллективном сознании. Именно об этом смысловом единстве свидетельствует произведение-знак. В отношении к эстетическому объекту произведение как чувственно воспринимаемая данность («произведение-вещь») выступает в роли аттрактирующего внешнего символа. Таким образом,

каждое произведение представляет собой «автономный знак», который складывается из: 1) произведения-вещи, функционирующего как чувственно воспринимаемый символ; 2) эстетического объекта, принадлежащего коллективному сознанию и функционирующего как значение; 3) отношения к обозначаемой вещи, направленного на весь целостный контекст социальных феноменов (наука, философия, вера, экономика, политика, религия и т. п.).

Рефлексии, стало быть, подвергаются отдельные восприятия и весь контекст ценностей в целом – тут субъективность становится определенной во всей ее возможной полноте. Произведение не утверждает реальное существование явлений, оно упорядочивает их, строит отношения между ними, определяет взгляд на мир – на систему жизненного опыта субъекта. (Drozda, 1982, 267)

Произведение, можно сказать, предполагает субъективность в рамках *места*. К произведению некорректно прилагать *гносеологические* критерии истинности – знак в эстетической функции является *самообозначающим*. Он представляет состояние сознания и его рефлексия не только в пространстве эстетического, но и во всем ценностном пространстве социума, включая философию.

Произведение – свидетельствует.

Ибо эстетическая функция противостоит другим как автономная («функциональность в отношении к самой себе») – как бы возвращает сознание к самому себе, но в определенном произведением месте. Соответствующая субъективность приобретает свойства продуктивного воображения («необъяснимое представление воображения») и не может быть сведена к определению в понятии. И эффект эстетического отношения («видение») в своей целостности не сводим к сущностному определению («никакой язык не в состоянии полностью достигнуть его и сделать его понятным»). (Kant, 1996, 564) Таким образом, отличая эстетический знак от других знаков, Мукаржовский говорил о *процессуальном* значении, в котором реализуется целостный смысл произведения.

Процессуальность не является особенностью временных искусств (литературы, музыки). Мукаржовский считал, что

пространственные искусства (живопись, скульптура, архитектура) также предстают перед зрителем как значащий контекст. Архитектура *говорит* – содержит сообщение, что тесно связано с практической функцией: здание «означает» то, для чего оно предназначено, то есть действия и процессы, которые должны совершаться в ограниченном и оформленном пространстве. Так в теории Канта эстетический предмет может рассматриваться как результат «фигурации», как определенное семиотическое построение, обладающее свойствами целостности. (Wellbery, 1986, 167-171)

Новым в семиологии является изменение понимания процесса порождения смысла: значение начинает *двигаться* не только в пространстве эстетического контекста или собственного социального контекста – движение осуществляется по разным, но обязательно соотносящимся смысловым траекториям, при этом осуществляется постоянное рефлексивное усилие.

Каждое пространственное построение в живописи моделирует видение мира, свойственное определенной культуре, поэтому совершенно ошибочна фетишизация одной системы понимания пространства, требующая принижения ценности другой системы. Например, возвеличивание принципов линейной перспективы эпохи Возрождения приводит к «неправильным» оценкам других способов пространственных построений. Неприятие проистекает из того, что восприятие лишено рефлексивной компоненты. Значащими факторами живописи являются не только *линия* и *плоскость*, ограниченные *рамой*, культурно-историческая символика цвета, но все

«формальные элементы» предстают как значащие компоненты рефлексии. Эстетическая топо-графия представляет логику преемственности и разрывов внутри символического – все знаки искусства заключают в себе «потенциальную смысловую энергию, которая, изливаясь из произведения как целого, создает определенное отношение к миру действительности». (Mukarzhovsky, 1985, 106)

Все в произведении есть значение: носителями значений в словесном искусстве могут выступать звуковые и синтакси-

ческие элементы, в живописи – линия, в музыке – тональность, мелодические и ритмические образования, тембр.

Наглядным примером контекстуального значения является, по Мукаржовскому, цвет в абстрактной живописи (пятно синего цвета в верхней части полотна «прочитывается» как небосвод, а в нижней части принимает значение «водная гладь»). Таким образом, все элементы, традиционно считающиеся формальными, предстают значащими, следовательно, являются носителями значений.

Форма, значение и субъективность сведены в одном рефлексивном усилии, но отдельные компоненты не растворяются друг в друге. Произведение является знаком в своей внутренней организации, в своем отношении к действительности, к обществу, к воспринимающему субъекту. Это именно *знак*, а не *символ*, замещающий трансцендентное («тайнопись неизреченного»). Знак-слово – символическая данность – представляет «историческую реальность», активно к ней относится, влияет на ее толкование и на социальное поведение сообществ и субъектов. Но специфика эстетического знака состоит именно в способности выражать целостный контекст эпохи и ее актуальные ценности. «Факты действительности», с которыми художественное произведение сопоставлено в сознании или подсознании воспринимающего субъекта, включены в общее интеллектуальное, эмоциональное и волевое отношение воспринимающего к действительности в целом.

Тут, можно сказать, структуральная эстетика входит во взаимодействие с темами авангардного переустройства – структуры «выходят на улицу», действуя своим свидетельствованием как способом понимания и утверждения. И как раз в этом моменте рассуждений о знаках и значениях имеет смысл переориентировать тему субъективности в полном соответствии с концептуальной логикой славянского структурализма. Изменение ориентации предполагает актуализацию *другой* стороны семиологии, можно даже сказать, *другого* в отношении к самой семиологии. Этот поворот в принципе соотнесен с движением к бытию, но идея поворота не заимствована и соответствует внутреннему становлению *топологии*. «Произведение как знак» должно быть выведено

за пределы исключительно семиологических атрибуций – в нем актуализированы *вещное* и *предметное*.

Соответственно и субъективность должна быть выведена за пределы семиотической рефлексии и должна включить в себя обращение именно к *иному*. Это особые – *невыраженные* – тенденции существования эстетического, что предполагает формирование иного *субъекта-свидетеля*. Это, если угодно, своеобразная формулировка отношений бытия и сущего, но это также и новая актуализация темы субъекта.

Непереносный смысл – о чем идет речь?

Именно о предметно-вещном компоненте значения и субъективности. Поэтому привлечено особое понятие – *семантический жест*. Он организует не только общее или только конкретное, но единое в разновременном восприятии. Ведь жестов гораздо меньше, чем значений. Жесты как бы стягивают значения – благодаря семантическому *усилию-жесту* создается единство структуры произведения. Направленность субъекта на произведение («семантическое устремление») – раскрывается значение, произведения-знака: произведение и субъект *сливаются* в семантическом жесте как интенциональном акте.

Вещность мира и *субъективность* противостоят друг другу и нуждаются друг в друге.

Семантический жест – прорыв сознания к *миру*, конкретное, но отнюдь не предопределенное устремление. Семантический жест – процесс, переживание мира – символически (семиологически) не *предопределен*. И у этого жеста должен быть *деятель*, создающий встречу субъектов. Ведь совершают и ответственны за семантический жест не только *поэт* и внутренняя организация произведения – значительная доля принадлежит *воспринимающему*. Тут *символическое* встречается с индивидуальной *монадой* существования – с неустранимым присутствием субъекта. Но сталкивается так, что в результате возможный прогнозируемый ход символического всегда подвергается сбою.

Это сопротивление *места*.

Дело в том, что произведение как *семиологический факт* «осциллирует» между «знаковостью» и «вещностью»: смысловое *преднамеренное* (*zamernost*) единство произведения связано со знаком. Основой же «реальности», «непосредствен-

ности», «вещности» в структуре восприятия является вещное в произведении – *непреднамеренное* (*nezamernost*) – все то, что всегда находится на границах символического. Непреднамеренное не подвергается знаковому кодированию, оно является воспринимающему сознанию как нечто загадочное и неопределенное, но именно благодаря этому пробуждается до-интенциональная активность воспринимающего сознания. Только непреднамеренность, следовательно, открывает путь для самых различных ассоциаций, может при соприкосновении воспринимающего с произведением привести в движение весь *жизненный опыт* субъекта, все сознательные и подсознательные тенденции его личности.

Произведение становится для человека загадочным, как загадочны для него предметы, назначение которых ему неизвестно. Сами вещи внезапно открываются как ненавистные, привлекательные, ужасные и приятные. Речь идет не только о феноменологическом восстановлении внимания к вещам – *к самим вещам* – в пределе речь о восстановлении внимания к местам и способам существования.

Это могло быть определено как топологически ориентированная философская антропология – именно особый *антропологос*.

Таким образом, в семиологии произведение предстает двойственно, существуя одновременно «как знак» (*ako znak*) и «как вещь» (*ako vec*): не являясь ни тем, ни другим произведение может воздействовать на весь *жизненный опыт* человека, в том числе и на деятельность подсознания. «Вещное» соотносится с (обще)человеческими переживаниями, «знаковое» обращено к конкретным смысловым значениям, обусловленным социальными факторами. Преднамеренность дает почувствовать произведение как знак, непреднамеренность – как вещь. Речь идет о поэтическом как субъективности – взгляд Мукаржовского на специфику эстетических знаков сближается с точкой зрения Готлоба Фреге о том, что поэтический язык не может быть ни истинным, ни ложным.

Произведение предстает как «глобальное поименование» – так сказать, *эстезис* в «чистом виде», что предполагает формирование соответствующего субъекта. И поскольку

автономный эстетический знак точно не определен – природа обозначенной реальности проявляется во взаимоотношениях понимающих друг друга субъектов общения, то и *субъект-свидетель* с трудом поддается определению. (Jankovic, Prochazka, 1981, 18) Он, можно сказать, неотделим от субъективности, которую выражает и которая в нем находит собственное персонифицированное воплощение. Субъекты эстетического отношения объединены «промежуточным миром», который складывается из значений языка и стоит *между* сознанием и миром. Таков феноменологически представленный мир ценностей. (Svidersky, 1994, 95-116)

Эстетика в таком случае приобретает статус «эстетической (формальной) онтологии» (Г. Шпет).

Феноменологическая трактовка значения как «слова» («эстетический предмет») доводит до логического завершения формалистскую идею «самоценной формы» – значения онтологизируются в «жизненном мире». Тем самым, значения располагаются в пространстве субъективности – сущностный эйдетический мир значений обращен в *предметно-вещный* и *антропологический* мир существования, а впоследствии может быть обращен к действию *дискурсивных практик*.

Субъективность в таком случае перестает быть проекцией классического субъекта или суммарной характеристикой субъективных психологических переживаний. Будучи феноменологически и топологически конституированной, она начинает действовать, если угодно, «под знаком вечности». Анализируя творчество представителей сюрреализма, Мукаржовский отмечал, что особенностью их концепции является *игра* с реальным отношением знака и действительности, дающая возможность «творить» знак так, как будто он является «непосредственной действительностью» – в семиологическом структурализме Ролан Барт будет утверждать значимость для искусства «эффекта реальности». Символическое и «реальное» совпадают в общем производстве субъективности – более значима в структуральной эстетике ориентированность не на *объект*, а на *субъект*. Соответственно, достоинство структуралистской теории функциональности усматривалось в актуализации субъектного начала, соотношенное со сферой экзистенциальных ценностей.

Сфера эстетического понята как своеобразное *прибежище* экзистенциального *концептуального персонажа*, проживающего свою неповторимую жизнь.

Выбор сферы общения людей прямо связан с их существованием: если «*знаковость как преднамеренность*» меняется в зависимости от социальной реальности, порождающей сами знаки, то «*вещность как непреднамеренность*» является неизменной и устойчивой как сама человеческая природа. Событие эстетического выходит за пределы интерсубъективности и посредством обращения к вещи намечает путь к антропологическому бытию – именно эта интенция усилит внимание структуралистского логоса к теме субъективности.

Функционализм и субъективность

В славянском структурализме формировалось новое представление субъективности – в частности, обращено внимание на принципиальную соотнесенность структурного функционализма Яна Мукаржовского с архитектурой конструктивизма: организация пространства выступила как форма сборки субъективности. Под идеи функциональности был вновь подведен эстетико-антропологический тезис: человек стал рассматриваться как «мера всех вещей» – можно говорить о природе человеческого вида с учетом идей философской *антропологии*. Согласно этой позиции природа человека («антропологическая константа») словно бы *предопределяет* собой функциональное пространство культуры и задает ему особую *сыгранность* и *размерность*. Выстраивается соотнесенность и взаимодействие антропологических данностей и функциональных начал культуры.

Именно присутствие *вещности* прерывает функциональную тотальность и *вбрасывает* в нее *непреднамеренное*. И функциональность («символическое») в таком варианте обладает особым онтологическим измерением. Но если для диалогически ориентированной субъективности значима тема *со-бытия*, то *топологическая субъективность* обращена к автономным или даже автохтонным данностям существования. Это, можно сказать, то, что не может быть символически размечено – размещено в рамках диалога – во внутреннем пространстве

взаимодействий субъектов. Субъективность производится и производит – в производство включены не только символические разметки смысла, но предметные данности различных и разнообразных мест.

Из каких мест можно действительно значить?

От искусства не требуется «документальная аутентичность» – к произведению некорректно прилагать критерии истинности и правдивости. Обращая это положение к теме свидетельствования – *антропо-логика*, можно сказать, что действие свидетеля не должно быть обращено к очевидному, что может быть непосредственно подтверждено. Напротив, свидетельствование автономного знака искусства обращено к тому, что только энергично нарождается, может произойти и происходит. Это близко к тому, что понимает под событием Жиль Делёз. И при этом происходящее понуждает изменять отношение ко всему окружающему – по-иному осваивать место, из которого исходит зов обживания. Близкие идеи высказывает и Людвиг Витгенштейн:

«“Мы говорим” Из характера вытекает поведение и по аналогии с этим: из значения вытекает употребление. Это показывает, можно сказать, как прочно связаны определенные жесты, образы, реакции с постоянно практикуемым их употреблением». (Wittgenstein, 1994, 9)

В концепции Мукаржовского сосуществование *автономной* и *коммуникативной* функций представляет одну из основных диалектических антиномий искусства, так как качества каждой из них проявляются в постоянных изменениях отношения искусства к действительности – в обживающем усилии искусства.

Как определяется *знак* искусства?

Мукаржовский исходил из классификации знаков, предложенной Карлом Бюлером, согласно которой они различаются по функциям. Знак в эстетической функции является как бы *самообозначающим*, ибо эстетическая функция противопоставит другим как автономная («функциональность в отношении к самой себе»). И в искусстве эстетическая функция является доминирующей, хотя в нем могут присутствовать и быть реализованы все остальные. Это толкование знака во многом сходно с кантовской трактовкой эстетической *идеи* и свидетельствует

именно о росте автономности *символического*: эстетическое переживание приобретает свойства и особенности продуктивного воображения («необъяснимое представление воображения») и не может быть сведено к изначальному определению в понятии. Автономное эстетическое не переводится на язык коммуникации и эффект эстетического отношения («видение») в своей целостности не сводим к сущностному определению («никакой язык не в состоянии полностью достигнуть его и сделать его понятным»). (Kant, 1996, 363) Более того, и в теории Канта эстетический предмет может рассматриваться как результат «фигурации», как определенное семиотическое построение, обладающее свойствами целостности. И семиологический взгляд был распространен на весь процесс рождения смысла в искусстве. Наряду с Мукаржовским концепцию семиологии искусства разрабатывали также Р. Якобсон, П. Богатырев, И. Гонзл, Ф. Водичка, А. Зухра.

Художественный знак имеет ряд особенностей, которые не могут быть объяснены социальной реальностью. Это означает, что на место *произведения*, идея которого ограничена содержательно, должен быть поставлен *семантический жест*, организующий общее в разновременном восприятии – именно благодаря семантическому жесту создается единство структуры произведения. Направленность субъекта на произведение («семантическое устремление») имеет динамический характер: произведение и субъект как бы сливаются в семантическом жесте – интенциональном акте. Вещность мира и субъективность воспринимающего противостоят друг другу и нуждаются друг в друге.

Семантический жест и антропологическая константа

Семантический жест – это прорыв сознания к миру, конкретное, но качественно отнюдь не предопределенное семантическое устремление. Ответственны за семантический жест не только поэт и внутренняя организация, внесенная им в произведение: значительная доля принадлежит здесь и воспринимающему. Таким образом, семантический жест призван служить организатором и объяснением вневременного (общечеловеческого) «неперенесенного» смысла произведения.

В отличие от темы или идеи, имеющих качественную определенность («идеологема») семантический жест приобретает особый смысл – он наполняется содержанием в самом процессе восприятия. Семантический жест предполагает такое состояние сознания, которое способно событийствовать со сферой эстетического опыта. (Zuska, 1994, 78) Это особая эстетическая рациональность: семантический жест создает такую событийность, где произведение, творчество и восприятие даны в противоречивом единстве эстезиса и антропо-логоса.

Произведение как семиологический факт, еще раз следует отметить, «осциллирует» между *знаковостью* и *вещностью*. Это значит, что смысловое («преднамеренное») единство произведения связано со знаком, основой же «реальности», «непосредственности», «вещности» является вещное в произведении («непреднамеренное») – все то, что лежит на границе символического («вне знаковости»).

«Непреднамеренное не подвергается знаковому кодированию, оно является воспринимающему сознанию как нечто загадочное и неопределенное, благодаря чему пробуждается активность воспринимающего сознания. Только непреднамеренность, которая благодаря отсутствию строгой направленности открывает путь для самых различных ассоциаций, может при соприкосновении воспринимающего с произведением привести в движение весь жизненный опыт субъекта, все сознательные и подсознательные тенденции его личности». (Mukarzhovsky, 1985, 168)

Непреднамеренность в восприятии – это «ускользание» от точно фиксированного взгляда современности. Произведение становится для человека загадочным, как загадочны для него предметы, назначение которых ему неизвестно. Сами вещи внезапно открываются как ненавистные, привлекательные, ужасные и приятные.

Следовательно, в семиологии произведение предстает двойственно, существуя одновременно «как знак» и «как вещь», и не являясь ни тем, ни другим. Благодаря этому оно может воздействовать на весь жизненный опыт человека, в том числе и на деятельность подсознания. «Вещное» в произведении соотносится с общечеловеческими переживаниями, «знаковое» же обращено к конкретным смысловым значениям,

обусловленным социальными факторами и эпохой. Преднамеренность дает почувствовать произведение как знак, непреднамеренность – как вещь.

Однако Мукаржовский до конца не высвобождает эстетический знак из коммуникативных отношений, в структурализме ставится вопрос о природе обозначаемой реальности. В структурализме произведение выступает как «глобальное наименование», обозначающее комплекс социально-ценностных явлений, хотя эстетическое в нем противостоит практическому отношению к миру.

Автономный эстетический знак в структурализме точно *не* определен природа обозначенной реальности проявляется во взаимоотношениях понимающих друг друга субъектов общения. (Jankovic, Prochazka, 1981, 18) Восприятие имеет интерсубъективный характер: субъекты эстетического отношения объединены «промежуточным миром», который складывается из значений языка и стоит *между* сознанием и миром.

Именно тут складывается субъективность определенного *места* – выбор сферы общения людей прямо связан с их экзистенциальным поведением: если «*знаковость как преднамеренность*» меняется в зависимости от социальной реальности, порождающей знаки, то «*вещность как непреднамеренность*» является неизменной и устойчивой как сама человеческая природа. Событие эстетического выходит за пределы интерсубъективности и посредством обращения к вещи наметает путь к антропологическому бытию – эта интенция усилит внимание структуралистского логоса к темам герменевтики, психоанализа и диалога.

Структурализм, таким образом, создает специфическую антропо-логику: речь идет о том понимании человека, которое *не* определяет его природу в универсальных понятиях, а постигает человека в динамической взаимосоотнесенности с другими людьми. *Другой* воспринимается в его неповторимой инаковости и не сводится ни к какому внешнему опыту.

Утверждение происходит в этой взаимной обращенности. Эффект *встречи*, кроме всего прочего, оказывается подобным психоаналитической сублимации, поскольку ведет к преобразованию личности в общении.

Но если для диалогически ориентированной философии значима прежде всего тема со-бытия («другой»), то структурализм обращен к феномену *антропологической константы* как особому образу существования. Это, можно сказать, некое ускользающее начало, которое противится конечности и завершению, оно производится и производит. Телесный космос сопротивляется насилию символического на всем протяжении его окультуривающего действия, хотя не может без него существовать.

Ян Мукаржовский писал о большой роли в культуре нематериальных, но при этом реально влияющих на жизнь *значений*, посредствующих между человеком и предметами. Идеи структурной лингвистики соединились со взглядом Эдмунда Гуссерля и «теорией значений» Вильгельма Дильтея (Sus, 1966, 418) – в центр семиологических исследований полагается онтологизированный «эстетический объект», помещенный в «коллективное сознание» как в субстанцию всех потенциальных значений.

Это возможно потому, что под теорию функциональности подведен эстетико-антропологический тезис: укорененный в эстезис человек стал рассматриваться как «мера всех вещей». Согласно этой позиции природа человека («антропологическая константа») как бы пред-определяет собой функциональное пространство культуры и задает ему особую сыгранность и размерность (Kalivoda, 1986, 104-105) – выстраивается соответственность и взаимодействие антропологических и функциональных начал культуры.

Присутствие *вещности места* прерывает функциональную тотальность и вбрасывает в нее события («непреднамеренное»), которые после своего введения в функциональную систему могут быть интерпретированы и объяснены как функциональные данности. Но и функциональность («символическое») в таком варианте начинает обладать особым онтологическим измерением.

В конечном счете, актуализирована тема существования.

Таким образом, проблематика структуры оказывается существенно связанной с социально-антропологическими исследованиями – это *надпарадигматический* выход славянской теории

в контекст современности, где структурно-семиотическая проблематика соотнесена с антропологической и экзистенциальной мыслью. Именно *поэтическое* или *эстетическое* удерживает сознание в состоянии интенсивного восприятия мира. Не требуется никакой другой «высший принцип» – актуально то, что утверждает жизнь.

REFERENCES

- Autonomova, N. S. (2001). Current Past: Structuralism and Eurasianism. In *Structure and Integrity. On the Intellectual Origins of Structuralism in Central and Eastern Europe 1920-1930* (pp. 9-30). (Autonomova, N. S., Trans.). Moscow: Yaziki Slavyanskoi Kulturi Publ. (In Russian).
- Autonomova, N. S. (2004). The Journal "Slavic Review" is a Form of Self-affirmation of "Russian Theory?" In S. Zenkin (Ed.), *Russian Theory. 1920s-1930s. Materials of the 10th Lotman Readings* (pp. 6-29). Moscow: Rossiiskii gosudarstvennii gumanitarnii universitet Publ. (In Russian)
- Badiou, A. (2003). *Manifesto for Philosophy* (V. Lapitsky, Trans.). Rus. Ed. Saint Petersburg: Machina Publ. (In Russian)
- Derrida, J. (1996). *Positions: Conversations with Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta* (V. V. Bibikhin, Trans.). Rus. Ed. Kyiv: D. L. Publ. (In Russian)
- Doležel, L. (1982). Mukarovsky and the Idea of Poetic Truth. *Russian Literature*, 5, 47-59. (In Czech)
- Doležel, L. (1995). The Prague School of Post-Structuralism. *Česka literature*, 43 (5), 58-69. (In Czech)
- Drozda, M. (1982). Narrative Masks in Russian Fiction. *Russian Literature*. 12-13, 10-23. (In Russian)
- Eichenbaum, B. M. (1986). Creativity of Yu. Tyunyanov. In O. B. Eichenbaum (Ed.), *About Prose; About Poetry. Collection of Articles* (pp. 186-223). Leningrad: Khudozhestvennaya literatura Publ. (In Russian)
- Erlich, V. (1996). *Russian Formalism: History and Theory* (A. V. Glebovskaya, Trans.). Rus. Ed. Saint Petersburg: Akademicheskii proekt Publ. (In Russian)
- Gasparov, M. L. (2003). Lotman's Dialectic. In Kim Soo Kwan (Ed.). *The Main Aspects of the Creative Evolution of Yu. M. Lotman: "Iconicity", "Spatiality", "Mythology", "Personality"* (pp. 92-112). Moscow: Novoe Literaturnoe obozrenie Publ. (In Russian)

- Gryakalov, A. A. (2002). Dialogue, Event, and Subject-Witness – Topo-Modern? In O. N. Nogovitsin (Ed.), *Byzantium, Europe, Russia: Social Practices and the Relationship of Spiritual Traditions* (pp. 11-30). St. Petersburg: Izdatelstvo RKhGA. (In Russian)
- Gryakalov, A. A. (2004). *Letter and Event. Aesthetic Topography of Modernity*. St. Petersburg: Nauka Publ. (In Russian)
- Harman, G. (2019). *Speculative Realism: Introduction* (A. A. Pisarev, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Ripol-Klassik Publ. (In Russian)
- Jacobson, R. (1992). Letter by A. E. Kruchenykh. In B. Yangfeldt (Ed.), *Yakobson-Budetlyanin. Collection of Materials* (p. 118-128). Rus. Ed. Stockholm: Almgvist & Wiksell intern Publ. (In Russian)
- Jakobson, R. (1985). *Selected Writings* (V. A. Zvegintsev, Ed.). Moscow: Progress. (In Russian)
- Jankovic, M., Prochazka, M. (1981). Preliminary Report on the Literary Estate of Jan Mukařovsky. *Wiener Slawistischer Almanach*, 8, 9-12. (In German)
- Kant, I. (1966). *Collected Works in Six Volumes* (Vol 5). (V. F. Asmus, Ed.). Moscow: Mysl Publishing House. (In Russian)
- Kim Soo Kwan. (2003). *The Main Aspects of the Creative Evolution of Yu. M. Lotman: "Iconicity", "Spatiality", "Mythology", "Personality"*. Moscow: Novoe Literaturnoe obozrenie Publ. (In Russian)
- Mathauser, Z. (1973). Image Theory and Noetics of Structuralism. *Estetika*, 4, 38-49. (In Czech)
- Günther, H. (1987). Function. *Russian Literature*, 1, 59-69. (In Russian)
- Merleau-Ponty, M. (1992). *Eye and Spirit* (A. Gustyr, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)
- Mukarzhovsky, J. (1985). Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts. In Z. Matgauzer (Ed.), *Czech and Slovak Aesthetics of the 19th-20th Centuries* (Vol. 2). (pp. 125-178). Rus. Ed. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)
- Mukařovsky, J. (1948). *Chapters from Czech poetics. D. 3: Macho studies*. Praha: Svoboda Publ. (In Czech)
- Mukařovsky, J. (1966). *Studies in Aesthetics*. Praha: Odeon Publ. (In Czech)
- Nancy, J.-L. (1991). About Co-being. In N. V. Motroshilova (Ed.), *Philosophy of Martin Heidegger and Modernity* (pp. 91-102). Moscow: Nauka Publ. (In Russian)
- Piwocki, K. (1962). Picasso and Husserl. *Estetyka*, 3, 57-69. (In Polish)
- Podoroga, V. A. (1993). On the Question of the Flicker of the World. *Logos*, 4, 139-150. (In Russian)

- Svidersky, E. (1994). Between Meaning and Value: R. Ingarden's Problem of Cultural Unity. *Logos*, 6, 95-116. (In Russian)
- Trubetsky, N. S. (1960). *Fundamentals of Phonology* (A. A. Kholodovich, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Izdatelstvo inostrannoi literaturi. (In Russian)
- Shklovsky, V. (1990). On Abstruse Language. 70 Years Later. In M. Artsaduri, D. Rizzi, M. Evblina (Eds.), *Russian Literary Avant-Garde. Materials and Research* (pp. 253-259). Trento: Departament istorii yevropeiskoi tsivilizatsii, Universitet Trento Publ. (In Russian)
- Shpet, G. G. (1923). *Problems of Modern Aesthetics*. Moscow: Rossiiskaya akademiya khudozhestvennikh nauk Publ. (In Russian)
- Shpet, G. G. (1989). Aesthetic Fragments. In Ye. V. Antonova (Ed.), *The Essays* (pp. 345-472). Moscow: Pravda Publ. (In Russian)
- Sus, O. (1966). Semantics of Art in Czech Structuralism and Problems of Its Evaluation. *Slovak Philosophical Journal*, 15(4), 416-430. (In Czech)
- Yangfeldt, B. (Ed.). (1992). *Yakobson-Budetlyanin: Collection of Materials*. Rus. Ed. Stockholm: Almqvist & Wiksell Intern Publ. (In Russian)
- Wittgenstein, L. (1994). *Philosophical Works* (Vol. 2). (M. S. Kozlova, Yu. A. Aseev, Trans.). Rus. Ed. Moscow: Gnozis Publ. (In Russian)
- Wellbery, D. E. (1986). Mukařovsky and Kant: On the Status of Aesthetic Signs. In H. Günther (Ed.), *Signs and Function. Contributions to the Aesthetic Conception of Jan Mukařovsky* (pp. 92-122). München: Sagner. (In German).
- Zuska, V. K. (1994). The Ontology of Art. *Estetika*, 3/4. (In Czech).