

Елена Петровская

«ЭКВИВАЛЕНТ» ТЫНЯНОВА И ПРОБЛЕМА ИЗУЧЕНИЯ ОБРАЗА СЕГОДНЯ

Опубликовано в: Русская антропологическая школа. Труды. Выпуск 4 (часть I). М.: РГГУ, 2007, с. 237–246.

По-видимому, с самого начала следует оговорить те категории, которые так или иначе будут задействованы в дальнейшем рассмотрении. Это понятие эквивалента, почерпнутое у Тынянова, а также интервал и образ. Предлагаемые рассуждения носят несистематический и нефилологический характер. Мы позволим себе обратиться к идеям Тынянова, так сказать, напрямую, оставив за скобками их сложный исторический контекст. Если контекст и проявится, то он будет максимально к нам приближенным. А теперь перейдем к самому рассмотрению.

У Юрия Тынянова есть, как известно, понятие эквивалента текста. Это понятие вводится и обговаривается в работе «Проблема стихотворного языка» (1924), новаторство которой кажется до сих пор поразительным. Вскрывая особенности стиха в его отличие, с одной стороны, от поэзии (от «поэтического языка и стиля»), которая превратилась в оценочную категорию, а с другой – от прозы как специфической «области умственной деятельности» (area of intellectual activity)¹, Тынянов вводит понятие конструктивного принципа. Существует набор правил, или «основных принципов конструкции»², которые и будут отличать стих как таковой от прозы. Конструктивный принцип при этом неотделим от понятия формы, и свою работу Тынянов начинает с рассмотрения и критики понимания формы в качестве «статического» единства (аналогия: форма – содержание = стакан – вино). «Форма литературного произведения, – пишет Тынянов, – должна

¹ Michael Sosa. “Introduction to *The Problem of Verse Language*”, in: Yuri Tynianov. *The Problem of Verse Language*. Ed. and trans. by Michael Sosa & Brent Harvey. Ann Arbor: Ardis, 1981, p. 11.

² Юрий Тынянов. Проблема стихотворного языка. – В кн.: Его же. Проблема стихотворного языка. Статьи. М.: «Советский писатель», 1965, с. 29.

быть осознана как динамическая»³, и особенность конструктивного принципа в том и состоит, что факторы конструкции (слова) находятся в динамическом *взаимодействии*, когда один из факторов, выдвигаясь вперед, подчиняет и видоизменяет остальные. От этого выдвигения – и деформации – зависит само определение жанра: в стихе таким преобладающим фактором является ритм. Для Тынянова, как и для его коллег по формалистической школе, это напряжение формы является определяющим для самого понятия искусства: без «ощущения протекания» подчиняющего отношения форма, и в более общем плане – искусство, неизбежно «автоматизируется»⁴.

Уже в самом начале своего рассмотрения Тынянов не может обойтись без понятия эквивалента. Здесь примечательно то, что, ссылаясь на Гёте, он говорит о герое: единство героя переменчиво, оно объясняется измышленным характером самой литературы; именно фиктивность литературы делает единство героя не столько условным, сколько откровенно динамическим. Знак героя или имя героя становятся «эквивалентами единства»⁵. (Наиболее яркий пример энергично сменяемых эквивалентов героя – это гоголевский «Нос».) Однако обоснование эквивалента содержится в параграфе, посвященном разбору пушкинских стихов. Речь идет о сознательно предпринятой замене отдельных строк и даже целых строф «тонко выдержанным» их подобием⁶. Эквивалент поэтического текста определяется здесь как «все так или иначе *заменяющие* его внесловесные элементы» – частичные пропуски, замена элементами графическими и т.д.⁷. Понятие эквивалента рождается в полемике с так называемым акустическим подходом: оставаясь, в отличие от паузы, акустически непередаваемым, эквивалент есть в данном случае знак метра, «почти не обнаруживаемая *потенция*», равная, однако, «метрической энергии целой строфы»⁸. Эта недостающая строфа, как и эквивалент вообще,

³ Там же, с. 28.

⁴ Там же, с. 28, 29.

⁵ Там же, с. 27.

⁶ Там же, с. 45.

⁷ Там же, с. 43.

⁸ Там же, с. 46.

приводит к предельной динамизации формы: «*пропуск*»⁹ – гетерогенный элемент, внедренный в однородную и/или непрерывную конструкцию, – самой своей неизвестностью (смысловой открытостью) создает дополнительный «нажим»¹⁰, обнажая заодно и самый конструктивный принцип.

Стоит добавить, что понятие эквивалента Тынянов толкует расширительно: так, именно эквивалентом метра и объясняется верлибр, последовательно демонстрирующий принцип «неразрешения динамической изготвки», проведенный в отношении метрических единств. Иными словами, верлибр определяется через отсутствующий, но тем не менее подразумеваемый метр: последний дан лишь в виде «установки на метр», «метрического импульса»¹¹. В принципе такая «установка», подменяющая собой в стихе систематическое взаимодействие факторов ритма одним лишь принципом системы, открывает в нем, по выражению Тынянова, «богатейшую область эквивалентности»¹². Современный Тынянову стих (верлибр) одновременно оказывается и стихом, и собственно эквивалентом – стихом, приравненным к эквиваленту, – *par excellence*. Сюда же добавим, что эквивалентом обладают также рифмы (неточные и далекие): именно их «заместительный» характер позволяет видеть в них прием, а не просто «выпад из системы»¹³.

Таким образом, динамическая форма разворачивает свое «чистое движение»¹⁴ через взаимодействие конструктивных факторов, часть которых, притом большая, может и даже необходимо должна быть представлена эквивалентами. Эквивалент – способ движения самой формы, как внутри отдельного произведения, так и в истории литературы в целом. Эта последняя, согласно Тынянову, становится «динамической археологией»¹⁵.

⁹ Там же, с. 48.

¹⁰ Там же, с. 47.

¹¹ Там же, с. 55.

¹² Там же, с. 57.

¹³ Там же, с. 61.

¹⁴ Там же, с. 28.

¹⁵ Там же, с. 36.

В беседе с Жаком Деррида во время его первого визита в Москву в январе–феврале 1990 года Валерий Подорога отмечал, что немая строфа звукового эквивалента Пушкина в тыняновской интерпретации соответствует понятию интервала (*esacement; différance*) в философии самого Деррида¹⁶. Деррида оставил это наблюдение без комментария. Мы хотели бы вернуться к аналогии с помощью другого автора: речь идет о Жан-Люке Нанси. Передавая, в свою очередь, умолчанию интервал (*différance*), он апеллирует открыто к образу. Однако его понимание образа, как нам это представляется, позволяет вернуться к Тынянову на новом теоретическом витке понимания проблемы.

Образ у Нанси трактуется как то, что противостоит фигуре. Фигура теснейшим образом связана с познанием, которое создает и описывает свой объект, руководствуясь в своей работе представлением. Фигура опирается на тождество, тогда как образ выражает лишь одно: эротизм самого фона, вернее то «удовольствие» («предварительное удовольствие», по Фрейдю), которое заставляет фон подниматься к поверхности. Именно пульсация фона, его биение, «шум»¹⁷ вызывает к жизни форму, только эта форма такова, что ее явление (появление) совпадает с ее исчезновением. Удовольствие, стало быть, разрешается в желании, благодаря которому и наличествуют фон и форма. Это наличие, однако, не имеет ничего общего с присутствием в качестве «установления» («поставка»)¹⁸. Образ и связанное с ним воображение не находятся в распоряжении субъекта: напротив, это тот «предел», чья пульсация или чье «внешнее» обнаруживают другое самого субъекта.

Проследить такую бессубъектность образа помогают сны. Образ, не переходящий ни в изображение, ни в тождество, является изначально множественным. Фон сновидных образов, целиком образующий поверхность, не имеет ничего общего с единством основания: перцептивные и логические связи уступают здесь место,

¹⁶ См.: «Философия и литература». Беседа с Жаком Деррида. – В кн.: Жак Деррида в Москве. Деконструкция путешествия. М.: РИК «Культура», 1993, с. 153.

¹⁷ Jean-Luc Nancy. *L'Image: mimesis & methexis* (электронная рукопись), p. 8.

¹⁸ См.: Jean-Luc Nancy. «L'Offrande sublime», in: *Du Sublime*. P.: Editions Belin, 1988, p. 67.

замещаются буквально соединительным союзом «и». Отношения строятся только по логике подобного случайного объединения: «Это есть *также* вон то, *точно так же*, как и та другая вещь, *и еще* вот это»¹⁹. Это есть логика замен и сгущений, перестановок и агломераций. Именно во сне сознание образует поверхность, на которую выходит сама глубина, переливаясь размытыми пятнами (*moirures*). Образ, остающийся незавершенным (он никогда не вступает в объектное отношение к самому себе), выражает особого рода напряжение: поскольку его вибрацией задеты мы сами, то напряжение становится онтологическим.

Сновидный образ примечателен тем, что он подвешивает любое – первое или последнее – значение. Нанси приводит фрейдовскую метафору грибницы (*mycélium*), пытаясь пояснить, как возникает образ. Образ прорастает подобно грибу: это не столько результат автономного и завершенного органического процесса, сколько действие «непредвиденной, блуждающей, паразитарной» силы²⁰. Появление образов удваивается их исчезновением, сокрытием в самой неопределенной материи фона: здесь действуют отношения смежности, случаются эпидемии (заразы) или же друг в друге отзываются эха. Если чуть-чуть задержаться на Фрейде, то стоит вспомнить его описания гипнагогических образов (галлюцинаций): это те образы, что сопровождают наш отход ко сну и могут некоторое время сохраняться уже по пробуждении. Данные «фантастические зрительные явления», идентичные сновидным образам, возникают, во-первых, в состоянии психической пассивности, то есть при ослаблении внимания (в другом месте Фрейд будет прямо говорить о сне как неспособности к «произвольному руководству представлениями», как об отсутствующем состоянии сознания²¹), и, во-вторых, составляют как бы внешний контур или схему тех фигур, что появляются собственно во сне²². Последнее вообще характерно для воображения

¹⁹ Jean-Luc Nancy. *L'Image...*, p. 7.

²⁰ *Ibid.*, p. 8.

²¹ Зигмунд Фрейд. Толкование сновидений. Ереван: «Камар», 1991 (Репринтное воспроизведение издания 1913 года), с. 47.

²² См.: там же, с. 30.

снов: оно не воспроизводит объекты в исчерпывающем виде, но, напротив, лишь намечает их контур, и притом весьма свободно²³.

Нанси подходит к бессубъектности образа и его особому статусу также и со стороны возвышенного. Оставляя в стороне все этапы сложного разбора, остановимся на том, что имеет отношение к нашему сюжету. В случае возвышенного (как и прекрасного) речь идет о воображении, предоставленном своей свободной игре, о воображении, лишенном объекта. Все дело в том, что должно быть понятие, или опыт, изображения, который не подчинился бы общей логике изображения (а шире – представления), то есть изображения субъектом и ради субъекта. Воображение изображает следующее (в том числе и самому себе): существует свободная связь между чувственным, данным в его многообразии, и единством, не равнозначным понятию (речь идет скорее о свободном, неопределенном единстве). Воображение, иначе говоря, изображает образ (*Bild*), вернее то, что образ этот существует. Такой образ не является изображением чего-то, как не является он и объектом. Это форма, которая сама себя формует, – для себя, без какого бы то ни было объекта. Воображение, стало быть, означает не субъект, который что-то превращает в образ, но «образ, себя образящий» (*l'image s'imageant*), иными словами – что единство *случается* с многообразием, что оно проистекает из него, единство, не имеющее при этом ни субъекта, ни объекта²⁴.

Свободный образ, предшествующий всем образам, всем представлениям и фигурам, является *схемой*. Так этот образ назван в первой из кантовских «Критик». В третьей «Критике» Кант пишет, что эстетическое суждение есть рефлексивная игра воображения, когда оно схематизирует в отсутствие понятий. И хотя схема является фигурой (*skema*: «форма», «фигура»), воображение, которое оформляет в фигуры без привлечения понятий, не оформляет ничего: лишь фигура оформляет самое себя в фигуру (таков «непереходный» схематизм эстетического суждения вообще). Не мир принимает вид фигуры, но фигура образует мир. Чтобы возникла

²³ См.: там же, с. 71. В русском переводе говорится о «фантазии сновидения».

²⁴ Jean-Luc Nancy. «L'Offrande sublime», p. 43.

любая из известных нам фигур, в том числе сугубо фиктивных, как и в целом сцена представления, ей должно предшествовать биение контура, очерка, формы, которая, наделяя себя фигурой, сообщая себе свободное единство, «оформляет в фигуру себя самое». Этим и отличается работа воображения в отсутствие понятия: это то единство, которое предшествует себе, себя предвосхищает и себя проявляет – «свободная фигура до всяческой детерминации»²⁵.

К этому остается добавить только одно: то особое движение, ту (э)моцию, которым подвержено «изображение *само по себе*» (*présentation elle-même*)²⁶. Воображение, сталкиваясь со своей ограниченностью (а именно таковым и выступает «чувство возвышенного»²⁷), тем не менее, в самом невообразимом обнаруживает свой же масштаб, свою «величину» (*grandeur*). Воображение, пишет Нанси, «предназначено потустороннему образу» (*l'au-delà de l'image*)²⁸. Необходимо подчеркнуть, что такая «потусторонность» не имеет ничего общего с тем присутствием (или отсутствием), которое образ изображал бы или о котором сообщал бы, что изобразить (представить) его невозможно. Это «по другую сторону образа», которое, в сущности, образует предел, состоит в *становлении образа образом*. И это есть не что иное, как синкопическое биение самого схематизма: одновременное (вос)соединение и растяжение предела всякого изображения. Возвышенное наглядно показывает *движение самого изображения*: «...строгое биение линии относительно нее самой в разворачивании (*motion*) собственного контура...»²⁹. Такое синкопическое движение изображения самого по себе (изображения самого изображения), имея место, при этом не имеет *места*: единое пространство фигуры исчезает в становлении-схемы-пространством, то есть сама схема дается здесь как *интервал* (*différance*).

²⁵ Ibid.

²⁶ Ibid., pp. 59, 63, 55.

²⁷ Иммануил Кант. Критика способности суждения. Санкт-Петербург: «Наука», 1995, с. 194.

²⁸ Jean-Luc Nancy. «L'Offrande sublime», p. 61.

²⁹ Ibid., p. 59.

Возвышенная (э)моция фиксирует только одно: чувственность угасания чувственного³⁰. Такое «чувство» не принадлежит субъекту, напротив, оно его отменяет. Это момент утраты всякого чувства: чувство, ощущая утрату себя в качестве чувства, не в состоянии соотноситься с этой последней; данное чувство – его собственное чувство, и в то же время чувство это поглощено той утратой, какую оно ощущает. Такое «предельное» чувство (вернее: чувство *на* пределе) становится синонимом показа, опять-таки демонстрируя нам интервал³¹.

В нашу задачу не входит восстановление пропущенных исторических звеньев, а тем более эквивалентов. Сказанного, полагаем мы, достаточно, чтобы представить, в каком контексте могут располагаться и читаться заново некоторые из тыняновских идей. Задержимся на этом чуть подробнее, чтобы еще раз выявить возможности понимания и анализа образа сегодня.

То, что мы читаем у Нанси, есть описание своеобразной динамики формы без формы. Это способ развертывания формы через ее одновременное изъятие, отмену. (Отсюда и метафора пульсации, биения.) Это тот разрыв в самом настоящем, или в самой одновременности, благодаря которому форма становится. С другой стороны, это в то же время и «зарождение» субъекта. И образ есть тот ритм взаимодействия с миром, в котором субъективности раскрываются как сингулярности. Образ выступает самым *условием перехода*, при котором «я» вступаю в мир, тогда как «мир», во мне отзываясь, или буквально «скандируя», творит «меня самого». Переходный образ, образ перехода: «Все еще не слово, стало быть все еще не собственно “другой”, и в то же время не я наедине с самим собою»³². Для Нанси, как мы видели, образ есть пунктирный путь становления самой фигурации, иначе говоря – не целостность, но идея (в кантовском смысле) этой последней. (А это значит: возможность начала контура фигуры (*le tracé d'une figure*)³³.)

³⁰ См.: *ibid.*, p. 63.

³¹ См.: *ibid.*, p. 66.

³² Jean-Luc Nancy. *L'Image...*, p. 9.

³³ См.: Jean-Luc Nancy. «*L'Offrande sublime*», p. 68.

Для Гынянова эквивалент служит условием динамизации формы. Напомним: это «пропуск», то есть тоже в некотором роде отсутствие самой образности. И, тем не менее, поскольку в этом пропуске свернута энергия формы в ее становлении (как иначе можно понимать «чистое движение»?), то пропуск оказывается условием появления и реверберации значения. Не случайно Гынянов настаивает на том, что роль неизвестного текста «неизмеримо сильнее» роли текста определенного, что недостающие элементы находятся в «максимальном напряжении»³⁴, наконец, что только благодаря всем этим «знакам» (ритма, метра и т.д.) форма и может избежать автоматизации. Верлибр и является динамической формой *par excellence*. Но это значит размыкание поэзии навстречу тому, что не входит в узкое ее определение. Это значит взаимодействие поэзии с миром, когда не столько поэзия «черпает» из мира образы, сколько сами гетерогенные образы этого мира входят в нее. (Здесь я могу сослаться на исследование Олегом Аронсоном поэзии Шамшада Абдуллаева и на вводимое им понятие образа-эквивалента применительно к стихам ферганского поэта³⁵.)

При всей разнице подходов – а мы не пытаемся ее затушевывать, утверждая, что эквивалент и *есть* интервал, приравненный еще и к образу, – хотелось бы удержать (и по возможности развить) известную общность установки. Дело не столько в том, что в последнее время констатируют «бесплотность» образа. (Это определение носит, пожалуй, метафорический характер и имеет отношение ко всему тому, что принято обозначать как виртуальное.) Речь, на наш взгляд, может скорее идти о другом. Сам образ требует пересмотра, исходя из изменившихся характеристик чувственности. Развоплощенный, безобъектный, паразитарный образ – не привилегия одних лишь сновидных состояний (или одной лишь мысли, которая пытается помыслить образ). Этот образ указывает на становление человека и мира сегодня. Образы, ставшие составной частью современной чувственности, – что это такое? Это, в частности, опыт, чьим элементом становится само фантазирование (в том числе по поводу истории). Фантазирование, у которого нет активных агентов.

³⁴ Юрий Гынянов. Проблема стихотворного языка, с. 47.

³⁵ См.: Олег Аронсон. Поэтический императив // Синий диван, 2004, № 5.

Напротив: как раз потоки образов формируют временные коллективы, и именно потоки образов раскрывают аффективные связи, возникающие внутри таковых. Вспомним предварительное удовольствие – оно ни к чему не ведет, ни во что не переходит: непотребляемое, оно разрешается только в еще большем удовольствии. Удовольствие как таковое. Распространяясь, оно оставляет след – в виде стольких образных осколков. Образ принципиально нецелостен: он не замыкается ни творчеством, ни отдельно созданным произведением. Если угодно – это движение самой жизни, которая одновременно создает и отменяет форму, оставляет образ (отпечаток) и его стирает.

У фантазий, как и у образа, есть пространство свободы. Будь то свобода, выступающая условием кантовского схематизма³⁶, свобода от тотального подчинения идеологическому аппарату (тезис об идеологической закабаленности фантазий упорно развивает Жижек) или, наконец, подвижность и открытость самих потоков образов и их взаимодействий. Повторим: образ есть короткое мгновение «голой» жизни – здесь нет субъекта, языка и связанных с тем и другим представлений. Зато уже есть отношение. Возможность отношения. Уже есть некая связь. Логика этой связи совпадает с движением внеинституциональных единств, для которых так трудно подобрать название. Но похоже, что сегодня образ указывает именно на это измерение и его «по ту сторону», его «эквивалент» – это вместе с тем и свободная жизнь таких спонтанных коллективов. Коллективов грезящих, если угодно. Фантазирующих саму социальную связь. И прорывающихся в видимость истории в двойной ипостаси претерпевающего – грезящего – и собственно агента действия.

³⁶ См.: Jean-Luc Nancy. «L'Offrande sublime», p. 69. У Канта читаем: «...именно [воображение] есть по принципу схематизма способности суждения (следовательно, в этом отношении подчиненное свободе) орудие разума и его идей...». Иммануил Кант. Указ. соч., с. 204.