

АЛЕКСАНДР ХААРДТ

## «Эстетические фрагменты» Шпета и литературная теория Сартра — опыт «диалектической интерпретации»

Феноменологические описания Шпетом эстетических структур обнаруживают — начиная по меньшей мере с его интерпретации Гумбольдта 1927 года<sup>1</sup> — диалектическое измерение, ориентированное на гегелевскую «Феноменологию духа». Оно состоит в том, что любое описание, стремящееся осмыслить существенные черты своего предмета, в конечном итоге оказывается односторонним и отсылает к альтернативному описанию, преодолевающему первое, или, в формулировке Шпета: «Противоречие, которое открывается между заданной полнотой конкретного предмета и наличной неполнотой его для каждого данного момента, разрешается его собственным становлением»<sup>2</sup>. Применительно к «культуре как предмету языкового и всякого другого сознания» это утверждение означает следующее: культура «несет в себе указанное противоречие, но в ней же самой, в собственном ее движении, в ее жизни и истории лежит и преодоление противоречия. Метод движения самого сознания, предписываемый такого рода предметом, есть метод диалектический»<sup>3</sup>.

Данный метод «диалектической интерпретации» языковых и внеязыковых культурных феноменов, намеченный мыслителем во «Внутренней форме слова», я хотел бы применить к анализу его собственной поэтики в том виде, как она предстает в его «Эстетических фрагментах» 1922–23 годов<sup>4</sup>. В этой работе Шпет дает характеристику существенных свойств поэзии или поэтической речи — характеристику, которая определяется, как его платонической интерпретацией феноменологии Эдмунда Гуссерля, так и тенденциями, предпринятыми интеллектуаль-

<sup>1</sup> Шпет Г. Г. Внутренняя форма слова (этюды и вариации на тему Гумбольдта) // Шпет Г. Г. Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры / Отв. редактор-составитель Т. Г. Щедрина. М., 2007. С. 323–501.

<sup>2</sup> Там же. С. 351.

<sup>3</sup> Там же. С. 352.

<sup>4</sup> Шпет Г. Эстетические фрагменты. I–III. Петроград, 1922–23.

ной средой России конца 1910-х—начала 1920-х годов. В нижеследующем я попытаюсь показать, что данная характеристика является односторонней и что она, следовательно, отсылает к альтернативной модели описания поэзии и литературы, которая задает иные приоритеты и реализуется в ином общественно-культурном контексте. Я имею в виду эссе Жана-Поля Сартра «Что такое литература?»<sup>5</sup>, написанное сразу после Второй мировой войны<sup>5</sup>. Текст Сартра несет отпечаток картезианской интерпретации Эдмунда Гуссерля и расставляет иные акценты не только в понимании феноменологического метода, но и в выборе литературного материала, к которому он применяется. Именно то обстоятельство, что теории поэзии и литературы у русского и французского феноменологов оказываются противоположными, причем на различных уровнях их анализа, дает нам возможность установить их диалектическую связь друг с другом при помощи метода «диалектической интерпретации», предложенного Шпетом.

Но прежде всего нужно будет показать, что в самой феноменологии Гуссерля была заложена возможность двоякого толкования, которую Шпет реализовал в контексте русской философской традиции, ориентированной на античный платонизм, а Сартр—в русле доминирующего во Франции новоевропейского картезианского понимания феноменологии. Сообразно различию этих традиций «Эстетические фрагменты» определяются постановкой вопроса, ориентированной на идею или структуру литературного произведения. Напротив, Сартр в упомянутом эссе выбирает в качестве исходного пункта анализа субъективность писательской деятельности. Другие факторы, обусловившие различия между двумя этими равно правомерными и вместе с тем дополняющими друг друга попытками описания литературы будут сформулированы по ходу их сравнительного анализа.

### **Картезианская и платоническая феноменология**

Требуемое Гуссерлем обращение «к самим вещам», как они нам являются<sup>6</sup>, означает не просто обращение к хорошо знакомым предметам обыденного сознания. Ведь человек, обращающий внимание на то, каким образом нам является вещь, как раз отвлекается от самой вещи, чтобы сосредоточиться на способе ее явления, на том, каким образом она дается субъекту. Разумеется, феноменология делает темой все явления, с которыми сталкивается повседневная жизнь и научное исследование. Однако эти явления рассматриваются здесь под новым углом зрения. В феноменологии речь идет уже не о восприятии, наблюдении или исследовании закономерностей самих вещей и событий естественного и социального мира, но об осмыслении процессов восприятия и наблюдения, в ко-

<sup>5</sup> Sartre J.-P. Qu'est-ce que la littérature? Paris, 1985.

<sup>6</sup> Husserl Ed. Logische Untersuchungen. Bd. II 1. 4. Aufl. Tübingen, 1968. S. 5–6.

торых эти вещи и события даются субъекту, а также об актах мышления и речи, с помощью которых они описываются и объясняются.

Таким образом, обращение к вещам осуществляется в феноменологии посредством рефлексии о способе их осознания каждым конкретным человеком. Посредством описания актов сознания, направленных на предметы, эти предметы со-описываются как интенционально определенные тем или иным образом. Задача феноменолога заключается при этом в том, чтобы выявить на основе изучения отдельных интенциональных переживаний их общие структуры. Например, — определить специфические свойства, характерные для любого цветового восприятия, исходя из описания единичного восприятия красного цвета.

Предложенная попытка охарактеризовать тему и метод феноменологии — по существу она отображает метод, использованный Гуссерлем в первой книге «Идей к чистой феноменологии» 1913 года<sup>7</sup>, — находится в русле новоевропейской философии сознания: обращение к самим вещам, как они нам являются, в действительности оказывается отвлечением от вещей в процессе рефлексии по поводу их сознания, анализ трансцендентальной деятельности которого должен сделать эти вещи доступными для понимания. Если Декартов опыт радикального сомнения показал, что для рефлектирующего субъекта весь мир может стать предметом сомнения и что бесспорно достоверным для него остается лишь он сам в процессе своих *cogitationes*<sup>8</sup>, то Гуссерль подчеркивает, что для единичного человека, который в своей рефлексии о собственных интенциональных переживаниях отворачивается от мира, весь постигаемый мир вновь становится доступным в преобразенной форме — как интенциональный коррелят его сознания.

Наряду с этим — данным самим Гуссерлем в его работах среднего периода — картезианским толкованием пути в феноменологию<sup>9</sup>, можно обнаружить также и толкование последней в качестве продолжения направления мысли античного платонизма. В этом случае на переднем плане оказывается идея вещи, которую следует выяснить прежде, чем будет поставлен вопрос о специфическом для данной вещи способе ее явления и осознания. Этот метод был разработан ранним Гуссерлем в «Логических исследованиях» 1900–1901 годов. Здесь исследованию вопроса об актах сознания, в которых даются логические формы, он предпосылает определение идеального характера этих форм.

То обстоятельство, что феноменология может быть истолкована в двояком смысле — в качестве возобновления античного платонизма и в качестве радикализации новоевропейской философии субъективно-

<sup>7</sup> Husserl Ed. Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. 1. Buch. Halle, 1913.

<sup>8</sup> Descartes R. Meditationes de prima philosophia / Hrsg. v. L. Gäbe. Hamburg, 1973.

<sup>9</sup> Husserl Ed. Die Krisis der Europäischen Wissenschaften und die transzendentale Phänomenologie / Hrsg. v. W. Biemel. Den Haag, 1956 (Husserliana VI). S. 157.

сти, идущей от Декарта, — является основной причиной, обуславливающей наличие плюрализма феноменологических описаний. Тем самым, существует по меньшей мере два способа описания того, каким образом нам являются вещи. Один из них — в духе античного платонизма ставит в центр внимания идею являющейся вещи, другой — в духе новоевропейского картезианства рефлектирует по поводу деятельности сознания трансцендентального субъекта, конституирующего вещи. Использованное в дальнейшем различие «картезианского» и «платоновского» путей в феноменологию, конечно же, является лишь идеально-типическим упрощением. Однако это упрощение дает возможность упорядочить весьма обширные области в истории рецепции гуссерлевской феноменологии.

В соответствии с различием философских традиций, доминирующих во Франции и в России, решающее значение для феноменологического движения в каждой из этих стран приобрел лишь один из двух указанных путей. Применительно к феноменологии литературы это означает, что в ориентированной на Платона эстетике Шпета центральное место занимает структура литературного текста, тогда как у «картезианца» Сартра горизонт анализа литературы образует именно субъективность автора и реципиента, равно как и их взаимоотношения друг с другом.

### Описание «поэтического слова» у Густава Шпета

Как уже говорилось, Шпет предлагает свое феноменологическое описание языка и литературы в «Эстетических фрагментах», изданных им в 1922–23 годах. С этим текстом он включается в литературно-теоретическую дискуссию, которая велась в то время среди русских формалистов и в их непосредственном окружении<sup>10</sup>. При этом речь у него идет прежде всего об определении специфического характера поэтического языка, его отличий от языка научного, риторического или повседневного.

Эту задачу Шпет решает в смысле «платоновского» пути феноменологии, когда в разделе «Структура слова *in usum aestheticae*» анализирует структуру поэтического слова прежде, чем перейти к анализу эстетического способа восприятия поэзии. Под «структурой» Шпет понимает при этом «конкретное строение, отдельные части которого могут меняться в „размере“ и даже в качестве, но ни одна часть из целого *in potentia* не может быть устранена без разрушения целого»<sup>11</sup>. О «целом *in potentia*» он говорит здесь потому, что отдельные части структуры могут иметь чисто потенциальный характер, без того, чтобы тем самым была модифицирована схема структуры. Структура, далее, может быть разобрана на новые, в себе законченные структуры, строение которых является репрезентативным для каждой большей охватывающей структуры.

<sup>10</sup> Haardt A. Husserl in Rußland. Phänomenologie der Sprache und Kunst bei Gustav Špet und Aleksej Losev (Übergänge 25). München, 1993. S. 136–139.

<sup>11</sup> Шпет Г. Эстетические фрагменты. II... С. 11.

Под «структурой слова» русский феноменолог понимает «не морфологическое, синтаксическое или стилистическое, вообще не „плоскостное“ его расположение, а напротив, органическое, вглубь: от чувственно-воспринимаемого до формально-идеального (эйдетического) предмета...»<sup>12</sup>. Понятие «структура слова» охватывает, тем самым, не только отношения между звуковой формой слова и его значением, но и отношения между значением и «предметом», причем последний как идеальный объект онтологически отличается от конкретных отдельных вещей и их свойств. Вновь и вновь рассуждая о структуре слова, Шпет ориентируется на более широкую шкалу смыслов, характеризующую различные значения выражения «слово» в русском языке, которое относится не только к отдельным словам, но и к предложениям или группам предложений, а также к литературному тексту и естественному языку в целом. Хотя Шпет имеет в виду «слово» в этих различных значениях, основное внимание в его философском анализе уделяется именно сообщающему слову и несущей смысл речи, которая оказывается в состоянии сообщить нечто другому. Здесь русский феноменолог возвращается в конечном счете к определению предикативного высказывания как «кратчайшего и простейшего логоса», данному Платоном в диалоге «Софист»<sup>13</sup>.

Строение такого высказывания Шпет представляет следующим образом: в простом предикативном высказывании подлежащее называет конкретный индивидуальный объект; сказуемое обозначает свойство, приписываемое объекту. На вопрос, что позволяет предложению, состоящему из имени собственного (или наименования) и предикативного выражения стать носителем смысла и указывать на объекты, Шпет отвечает в исследовании способа употребления этих выражений. В акте именованного субъекта речи отсылает к вещам (или их свойствам), в предикации — высказывает нечто о них. Вопрос о том, что именно можно высказать относительно данной вещи и какие предикации, напротив, изначально исключаются, решается с помощью вида, под который подводится вещь. Поэтому направленность на этот вид, который Шпет называет также «эйдетическим предметом», является конститутивным моментом при образовании несущего определенный смысл предикативного высказывания<sup>14</sup>.

С помощью этих определений Шпет очерчивает «структуру слова», общую для предметно-общающего или научного, риторического и поэтического способов речи. Ключом для понимания того, как общая структура слова специфицируется в художественно-литературном употреблении и образовании форм слов, предложений и групп предложений предлагает шпетовская теория языковых функций. Она исходит из представления о трех различных функциях, которые выполняются любым типом речи (имеется в виду *общающая, экспрессивная и поэтиче-*

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> Platon. Der Sophist / Hrsg. v. H. Meinhardt. Stuttgart, 1990. 262c.

<sup>14</sup> Шпет Г. Эстетические фрагменты... II. С. 34–36.

ская, то есть творчески-преобразующая функция), а также из представления о том, что в каждом из них одна функция доминирует над двумя другими. Тот факт, что язык как система заданных средств выражения может быть преобразован в речи, обнаруживается в процессе образования новых метафор, но также и в процессе терминологизации, т. е. превращения оборотов повседневной речи в научные понятия. В зависимости от того, какая из трех названных языковых функций доминирует, мы имеем дело либо с научной речью, которая прежде всего ориентируется на предметные сообщения, либо с риторической речью, целью которой является главным образом эмоциональное воздействие на слушателя, либо с речью поэтической, которая в первую очередь направлена на творческое преобразование самих языковых средств.

Доминирование одной из трех языковых функций обуславливает и различие взаимоотношений между членами структуры слова: если в повседневном языке сообщений оформление плана выражения служит прежде всего структурированию высказанного смысла и тем самым — предметному сообщению о фактическом положении дел, то в поэтической речи все планы языка приобретают относительную самостоятельность. Ритмические формы и синтаксические особенности речи, равно как и образование новых смысловых связей должны здесь обращать на себя внимание, причем целью является не передача того или иного фактического положения дел, но адекватная реализация избранной темы или сюжета. Вместе с тем смысл, высказанный в предложениях поэтической речи, попадает в большую зависимость от внешних форм языка. Если смысл предметного сообщения — в особенности в научном дискурсе — не изменяется в зависимости от звуковой формы и синтаксической конструкции, то «поэтический смысл» оказывается значительно более чувствительным к таким изменениям<sup>15</sup>. Смысл, выраженный в научной и повседневной речи, можно сформулировать и иначе. Напротив, поэтически высказанный смысл может быть высказан только одним-единственным способом.

В этом, схематически представленном здесь, феноменологическом описании поэтической речи Шпет воссоздает последовательность, характеризующую платоновский путь феноменологии: сначала он формулирует идею литературы, понятую в качестве специфической для нее структуры текста, и лишь затем переходит к анализу эстетического способа ее восприятия. Между тем здесь возникает вопрос, не предполагает ли сама мысль о поэтической функции, действенность которой составляет характерную черту литературы, определенного понимания установки читателя, в которой литература конституирует себя как эстетический предмет. Ведь доминирование поэтической функции в языковом высказывании может обнаружиться лишь в силу того, что его строение отвлекает внимание читателя от сказанного и привлекает его к себе. Возможность определить, в чем заключается поэтическая функция речи, появляется, иначе говоря, только в связи с эстетической установкой,

<sup>15</sup> Там же. С. 89.

которая вычленяет определенные феномены из их прагматических связей, чтобы наблюдать их как нечто самодостаточное, т. е. понимает языковые высказывания как нечто большее, чем просто средство предметного сообщения или практического воздействия. Таким образом, шпетовские описания структуры эстетического сознания оказываются, вопреки его собственной интенции, не просто дополнением к предложенному им анализу структуры литературного текста, но и предстают в качестве необходимого условия для экспликации центрального понятия этого анализа, — понятия поэтической функции.

Эта простая мысль имеет для феноменологии литературы далеко идущее методологическое следствие. А именно — указывает на то, что платоновский путь феноменологии, исходящий из идеи или структуры литературного текста, больше не является независимым от пути картезианского, то есть от пути описания способа восприятия литературы, но в диалектическом смысле «снимается» в нем.

Исследования русского феноменолога обнаруживают свои границы еще и в другом смысле. Подобно большинству авторов свободных вариаций на тему феномена литературы, Шпет в своих описаниях имеет перед глазами лишь определенный литературный жанр и течение, что накладывает отпечаток на его итоговый вариант понятия о литературе. Литературой *par excellence* является для Шпета современная русская лирика, в особенности — лирика символизма, которую он включает в рассмотрение в виде интерпретаций некоторых стихотворений А. Блока и А. Белого в «Эстетических фрагментах»<sup>16</sup>. Помимо этого важную роль играет то обстоятельство, что Шпет развивает свою теорию литературы и искусства в дискуссии с представителями русского формализма, теоретические построения которых ориентировались на поэзию футуристов. В манифестах последних провозглашается самоценность слова<sup>17</sup>, которая и для Шпета составляет существенную характеристику поэтической речи. И для него литература (то есть в первую очередь поэзия) есть преобразование языковой формы, а не истолкование мира.

Сказанное сохраняет свою силу и там, где русский философ защищает центральный для платоновской эстетики тезис, согласно которому искусство представляет собой изображение идей. Но в отличие традиционного платонизма Шпет не разделяет представления, согласно которому искусство соотносится с действительностью посредством того, что изображает идеи, которые — в несовершенной форме — реализуются и во внехудожественной действительности. Напротив, идея в искусстве означает для Шпета одну лишь формальную структуру, подобную, например, сюжету в литературе, чья функция состоит в том, чтобы подчинить определенным правилам спектр возможностей художественного формообразования.

<sup>16</sup> Шпет Г. Эстетические фрагменты. I... С. 65сл.

<sup>17</sup> Erlich V. Russischer Formalismus. Frankfurt a. M., 1973. S. 46–57.

## Жан-Поль Сартр: определение литературы как апелляции к читателю

Если мы попытаемся найти в истории феноменологического движения альтернативное описание литературы, которое ориентируется не на поэзию, как у Шпета, а на прозу, и при этом помещает в центр рассмотрения не структуру литературного текста, а субъективность пишущего и читающего, то очень скоро обнаружим выше упомянутое эссе Ж.-П. Сартра «Что такое литература?» (1947 год). Размышляя над вопросами «Что значить писать?», «Почему мы пишем?» и «Для кого мы пишем?» французский феноменолог-экзистенциалист пытается объяснить, исходя из понимания человеческой субъективности, фундаментальное целеполагание писателя, определяющее структуру литературного текста. Этот путь мысли Сартра я попытаюсь вкратце реконструировать, обращаясь по преимуществу к его собственной терминологии.

Существование человека характеризует среди прочего то, что окружающие его вещи, события и люди являются ему в горизонте его собственного наброска мира, причем таким образом, что субъект своей активностью в конкретной ситуации позволяет вещам проявиться<sup>18</sup>. При этом субъект руководствуется практическими интересами: человек встречается с вещами как пригодными к употреблению, приносящими вред, доставляющими удовольствие и т. п. В своем раскрытии действительность уже с самого начала интерпретируется в горизонте возможностей человека и, тем самым, трансцендируется в направлении ее изменяемости. Речь и письмо в целом, деятельность писателя-прозаика в частности, представляются как особая форма раскрывающей мир деятельности субъективности, в которой собственное раскрытие мира сообщается другому<sup>19</sup>. При этом Сартр определяет специфику художественной прозы через двоякое отграничение: от создания художественных образований, не претендующих на раскрытие мира (в качестве примера он приводит тут поэтическое творчество), и от форм прозы, не являющихся художественными.

Исходный пункт художественного творчества вообще и писательской деятельности, в частности, лежит, по Сартру, в фундаментальном опыте ограниченности повседневного сознания, которая проявляется в том, что субъект в наброске мира зависит от наличных у него вещей<sup>20</sup>. В качестве альтернативы Сартр избирает художественное творчество как форму усиленной активности, в которой речь идет о создании *новых* форм. Искусство рождается из неудовлетворенности человека своей повседневной ситуацией, который постигает свою «несуществование» по отношению к своему наличному миру и пытается преодолеть ее

<sup>18</sup> Sartre J.-P. Qu'est-ce que la littérature?... S. 45.

<sup>19</sup> Ibid. S. 25–30.

<sup>20</sup> Ibid. S. 45–46.

посредством создания художественных произведений. Соответственно, искусство для Сартра является не подражанием природе, а преобразованием наличного материала в автономные творения, которые противопоставляются природе в качестве равноправных формообразований. Если говорить о художественной литературе в самом широком смысле, то наиболее отчетливо эта тенденция проявляется в поэзии, поскольку ее материал — слова, не указывают как знаки на некую заранее данную действительность, но воспринимаются и оформляются поэтом как самоценные образования, как «вещи». Слова — понимаемые как единства звуковой формы и значения — превращаются в поэзии в формообразования, мерцающие различными значениями и не имеющие точно-го эквивалента в мире повседневного сознания<sup>21</sup>.

Своеобразие сартровского определения специфики литературы состоит в том, что он приписывает прозаической литературе — как, пожалуй, наименее художественному из словесных искусств — промежуточное положение между поэзией и нехудожественным употреблением языка. Писатель-прозаик употребляет слова в качестве простых средств, позволяющих ему обозначить вещи и тем самым раскрыть для читателя некий горизонт мира, тогда как для поэтов работа с языком является самоцелью, а не средством истолкования мира и его сообщения читающей публике. Вместе с тем литературно-художественная форма раскрытия мира отличается от повседневной или научной, поскольку она сообщается читателю посредством создания воображаемых объектов. Посредством отдельных, придуманных писателем событий, людей и пр., читателю сообщается горизонт мира определенной эпохи и общества (класса).

То обстоятельство, что в центре внимания литературно-феноменологических исследований Сартра оказывается коммуникация между автором и читателем, он сам пытается представить как необходимое следствие своего подхода, берущего начало в субъективности автора: в качестве художника автор пытается преодолеть свою «несущественность» по отношению к миру, который в обыденном сознании он постигает как заранее заданный и определяющий его. Автор создает произведение с намерением стать в качестве его творца существенным по отношению к миру. И тем не менее ему суждено в итоге обнаружить, что созданное им слишком знакомо ему по способу производства, по использованным приемам, чтобы противостоять ему как нечто самостоятельное. Такая самостоятельность становится, по Сартру, возможной лишь в том случае, если произведение конституируется в качестве «эстетического объекта»<sup>22</sup> лишь с дистанции художественного реципиента. «Творческий акт является лишь неполным и абстрактным моментом в создании произведения; если бы существовал один только автор, он мог бы писать, сколько ему угодно — произведение как *объект* никогда не уви-

<sup>21</sup> Ibid. S. 17–22.

<sup>22</sup> Ibid. S. 46–48.

дело бы света Божьего... Только совместные усилия автора и читателя могут создать этот воображаемый объект, являющийся продуктом духа. Искусство существует только благодаря другому и для другого»<sup>23</sup>. В своем тексте автор апеллирует к свободному решению читателя придать «объективное существование предпринятому с помощью языка раскрытию мира»<sup>24</sup>. Содержанием этой, направленной к читателю апелляции, является способ восприятия, необходимый для литературного текста. Здесь Сартр различает три измерения:

1. Процесс чтения представляет собой индивидуальный набросок «воображаемых объектов» на основе «творения, управляемого» посредством заранее данных знаков («*création dirigée*»), причем понимание знаков обуславливается вместе с тем наличными познаниями читающей публики, специфическими для данной культуры или общества.
2. Воображаемые объекты, созданные в сознании читателей в таких условиях, предстают как «открытые окна в мир»<sup>25</sup> и отсылают читателя к тому жизненному горизонту, исходя из которого должно быть понято повествование. Рассмотренный в этом аспекте «эстетический объект, собственно говоря, является миром, поскольку он высматривается сквозь стихию воображаемого...»<sup>26</sup>
3. По Сартру, свобода читателя реализуется в конце концов в его способности применить приобретенное таким образом понимание текста к собственной (личной или общественной) ситуации, которая заново переживается в горизонте мира, раскрытого в повествовании, и тем самым, представляется доступной к изменению.

### **Шпет и Сартр: диалог мыслителей**

Если теперь мы попытаемся сопоставить опыты феноменологического определения литературы, предложенные Шпетом и Сартром, то сможем прийти к выводу о диаметральной противоположности концепций этих мыслителей. Если близкий к формализму русский феноменолог видит существенную черту литературы в преобразовании автономных языковых форм, то для французского феноменолога-экзистенциалиста преобразование языковых форм является лишь средством, позволяющим читателю понять раскрытое в произведении толкование мира. Различие между двумя этими описаниями обнаруживается не только в содержательном изложении понятия литературы, но и в методологическом подходе к определению специфики литературных текстов:

<sup>23</sup> Ibid. S. 49–50.

<sup>24</sup> Ibid. S. 53.

<sup>25</sup> Ibid. S. 63.

<sup>26</sup> Ibid. S. 66.

в одном случае она понимается через описание их структуры, в другом — исходя из субъективности автора, производящего текст. Тем более удивительным оказывается то обстоятельство, что эти различные пути в конце концов сходятся, поскольку каждый из них открывает доступ к одной и той же области феноменов — к способу рецепции литературы в сознании читателя. Так, Шпет, когда он описывает «структуру слова *in usum aestheticae*» и вводит для этого понятие поэтической функции, признает в конце концов необходимость возвратиться к осмыслению эстетической установки читателя, в рамках которой текст воспринимается как поэтический. Точно также сартровское понимание литературы как призыва к читателю придать «объективное существование» его «раскрытию мира» ведет к определению специфического для литературных текстов способа рецепции, поскольку он является именно той реализацией, к которому автора «побуждает» читатель.

«Преобразование языковых форм» и «толкование мира» — таковы различные смысловые акценты двух рассмотренных выше описаний литературы, расхождение которых коренится уже в исходных пунктах и в выражениях, использованных мыслителями для обозначения объектов их исследования. Если Шпет говорит о «поэтической речи» и, соответственно, берет примеры прежде всего из области (современной) поэзии, то у Сартра речь идет о «литературе», которую он недвусмысленно стремится отграничить от поэзии. Соответственно, свои примеры он берет прежде всего из литературной прозы. При этом его способ определения «поэзии», исключаемой им из рассмотрения, очень напоминает характеристику поэтической речи, предложенную Шпетом и русскими формалистами. Характерное для последних изречение Романа Jakobsona, согласно которому поэтическая речь представляет собой «высказывание с установкой на выражение»<sup>27</sup>, безразличное к своему предмету, вполне приемлемо для сартровского понимания поэзии. Но оно никак не могло бы рассматриваться им в качестве общего определения художественной литературы.

Может возникнуть подозрение, что с помощью понятий «поэтический язык» и «литература» Шпет и Сартр описывают вовсе не одно и то же, но две частные области художественной литературы в самом широком смысле слова, так что ощущение противоположности возникает лишь потому, что мы полагаем, будто под каждым из них имеется в виду всеобъемлющее понятие литературы. В пользу этого подозрения говорит и то обстоятельство, что Шпет довольно анахронически видит в романе лишь риторически-поучающий жанр, не подпадающий под понятие поэтической речи<sup>28</sup>, так что он наверняка исключил бы из своего анализа художественной литературы большинство избранных Сартром примеров.

<sup>27</sup> Jakobson P. Новейшая русская поэзия // *Texte des russischen Formalismus*. Bd. II / *Eingel. und hrsg. v. W. D. Stempel*. München, 1972. S. 30.

<sup>28</sup> Шпет Г. Внутренняя форма слова... С. 452, прим. 1.

Между тем попытка объяснить расхождение между двумя описаниями литературы с помощью предположения о наличии двух различных объектов исследования терпит неудачу. Ибо «поэтическая речь» в смысле Шпета реализуется, по его мнению, не только в лирике, но и в двух других основных литературных жанрах – в эпосе и драме, а Сартр в свое понятие литературы включает также и драмы, напр., драмы Корнеля<sup>29</sup>, когда в третьей части своего эссе на вопрос «Для кого мы пишем?» отвечает изложением исторического развития роли автора и его восприятия читающей публикой. Таким образом, объемы понятий «поэтическая речь» и «литература» пересекаются друг с другом, поскольку каждое из них включает драму. Вместе с тем они отличаются друг от друга, поскольку «поэтическая речь», исключенная Сартром из его понятия литературы, является для Шпета образцом, а также поскольку роман, которому отдавал предпочтение Сартр, трактовался Шпетом как риторический способ речи.

Каждое из этих описаний литературы – увиденное в контексте их собственной общественно-культурной ситуации – имеет смысл и право на существование. Вместе с тем они в некоторых существенных аспектах противоречат друг другу, а потому ни одну из этих концепций литературы нельзя считать справедливой по отношению к их объекту. «Противоречие, которое открывается между заданной полнотой конкретного предмета и наличной неполнотой его для каждого данного момента»<sup>30</sup> проявляется в инсценированном нами диалоге между шпетовским и сартровским пониманием литературы, причем речь идет о противоречии, которое невозможно примирить или разрешить окончательно. Платонический путь Шпета, исходящий из анализа структуры литературного текста, и картезианский метод Сартра, берущий свой исток в субъективности пишущего или читающего, безусловно, отсылают друг к другу, в силу чего они могут быть поставлены в диалектическое отношение взаимодополнения. Однако попытка модифицировать эти различные точки зрения или привести их к некоему всеобъемлющему диалектическому синтезу не представляется мне ни оправданной, ни осуществимой. Ибо суть шпетовского метода «диалектической интерпретации» культурных образований и их теорий заключается том, чтобы в ходе открытого и незавершенного диалога спорящих друг с другом попыток описания обнаружить конечную непостижимость любого объекта исследования.

*Перевод с немецкого А. Вайсбанд  
под редакцией Н. Плотникова*

<sup>29</sup> Sartre J.-P. Qu'est-ce que la littérature?... S. 95.

<sup>30</sup> Шпет Г. Внутренняя форма слова... С. 351.