

«АРХЕОЛОГИЯ СОЗНАНИЯ» И ПРОБЛЕМА РЕКОНСТРУКЦИИ «ВНУТРЕННЕГО ЯЗЫКА» ЛИТЕРАТУРНОГО ТЕКСТА

Р.Ф. Бекметов

В статье затрагивается комплекс проблем, связанных с природой художественного сознания и способами его научно-рационального описания. Отмечается важность изучения сознания на новом этапе; подчеркивается многомерный характер сознания; обсуждаются условия его понимания; утверждается интегративная сущность исследовательской практики. Задача всякого познания, в том числе литературоведческого, – не только констатировать факт, но и объяснять его в определенной концептуальной «оптике».

Ключевые слова: «археология сознания», культурная детерминация, текст, «внутренний язык», дешифровка.

Термин «археология сознания» – сравнительно новый. В таком «твердом» сочетании слов он формально принадлежит покойной С.З.Агранович. В целом ряде работ этой самарской исследовательницы развивается мысль о чрезвычайно сложном характере исторического антропогенеза, в контексте которого человек как биосоциальное существо сохраняет устойчивую и опосредованную связь с инвариантными структурами архаического мышления [1]. Тезис этот относится к числу достаточно известных, особенно если учесть, что именно о нем, в числе прочего, размышляли представители отечественного и зарубежного структурализма, изучая способы репрезентации значений в древних сообществах и обнаруживая их следы в современных. Четкой дефиниции «археологии сознания» у С.З.Агранович нет, и это дает повод считать, что предложенный ею термин носит во многом метафорический характер. Приходится констатировать, что потенциальной заменой «археологии сознания» является по сути «архетипика сознания» в духе К.Юнга (в отдельных случаях классическое учение о коллективном бессознательном накладывается здесь на вполне марксистскую доктрину о приоритете трудовых навыков в эволюционном процессе). Между тем и сам термин, и стоящее за ним понятие

требует иного (в акцентах) осмысления, не лишенного черт научного традиционализма, но одновременно затрагивающего комплекс новых методологических подходов¹.

Начать с того, что сознание человека, в т.ч. художественное как его разновидность, гетерогенно, «многоголосо»². Определить сознание вообще в емкой словесной формуле не представляется возможным, это общепризнанный факт. Следует, однако, сказать, что всякое сознание включает множество структур или их подобий, располагающихся на воображаемой «вертикальной» оси. Деление сознания на две основные сферы – сознательного и бессознательного – с последующим расщеплением последней на несколько внутренних зон является одной из форм его научно-рационального описания, связанного с теорией и практикой психоанализа. Достижения этого философского и психологического учения несомненны; вместе с тем уместно заметить, что сердцевину психоаналитического дискурса составляет биологический редукционизм, который, хотя и преодолевается в работах ученых неофрейдистского направления, но все же не в такой степени, чтобы можно было говорить о существенной корректировке исходно-концептуальных установок. Было бы поэтому правильным дополнить *глубинную парадигму* некоторыми общими суждениями, выдвигающими на первый план идею

¹ Отметим, что сходный по звучанию термин – «археология знания» («l'archeologie du savoir») – употреблял в своих трудах М.Фуко. Для него «археология» – это, скорее, система принципов, описывающих состояние гуманитарной науки и, говоря шире, общественного знания, того, как оно складывается в исторической проекции. Ср., например, характерный пассаж: «Современная история – это механизм, преобразующий документ в памятник. <...> Некогда археология – дисциплина, изучавшая немые памятники, смутные следы, объекты вне ряда и вещи, затерянные в прошлом, – тяготела к истории <...>; ныне же, напротив, история все более склоняется к археологии <...>, к *интроспективному описанию памятника*» [2: 10, курсив мой. – Р.Б.]. Нетрудно понять, что «археология знания», по М.Фуко, – это свидетельство относительности любой дискурсивной практики, какими бы абсолютными ценностями она не оперировала и что бы не провозглашала в качестве генеральной идеи.

² Об этом, в частности, писал Ю.М.Лотман, опираясь на бахтинскую концепцию диалогизма. С его точки зрения, всякое «мыслящее устройство» содержит как минимум две разноустроенные системы, способные генерировать информацию и вовлекать ее в процесс внутреннего обмена. Ярким примером так работающего «устройства» могут стать большие полушария головного мозга, обнаруживающие аналогию с культурой как проявлением «коллективного интеллекта». В обоих случаях мы сталкиваемся с феноменом сложно организованного двуединства, когда одна система кодирует смысл по принципу линейных текстовых цепочек, а другая как бы «размазывает» его в многомерном семантическом пространстве. Если одна форма смыслопорождения основана на механике последовательной дискретности, то другая – на органике континуальности, ибо вместо твердого смысла реципиент имеет дело со «смысловым пятном», не имеющим четкой границы и с легкостью переходящим в область свободных значений. Обмен сообщениями между двумя системами возможен в режиме перевода – не точного, а приблизительного, детерминированного культурно-психологическим фоном или факторами схожего порядка [3: 177–178].

культурной детерминации сознания, и соотнести ее с текстом как способом репрезентации внутреннего мира человека. Тогда предполагаемый механизм работы сознания обрел бы силу комплементарной верификации. Разъясним свое положение в теоретическом ракурсе.

В широком смысле слова сознание человека, конечно, «пространственно», и в таком качестве оно самопроизвольно «структурируется», распадаясь на множественные и неоднородные локусы, которые предпочтительно называть *слоями* – информативными «субстанциями», поддающимися дешифровке и прочтению. Нетрудно провести в этой связи определенную аналогию с археологическими раскопками, производимыми историками на объектах материального наследия, она напрашивается сама собой. Правда, нужно понимать, что любая аналогия, какой бы заманчивой ни казалась при первой приближении, – не более чем эвристическая условность, позволяющая чуть глубже обычного отрефлексировать феномен, смоделировать неизвестное по образцу того, что мы уже знаем (привычная гносеологическая процедура, закрепленная в понятии метафоры как скрытого сравнения). К слову, чтобы показать условность «археологической» конструкции, можно предложить – как вариант – иную аналогию, подчеркивающую наличие в пространстве сознания не «срезов», а, скажем, хаотических «неоднородностей» или «складок». В этом гипотетическом случае место поясняющей «археологии» займет «физика гравитаций», и сознание, вписываясь в проблему микро- и макрокосмосов (в древнегреческом значении слов), станет коррелировать с реальностью вселенского уровня, что в целом не будет выглядеть неправдоподобно, если вспомнить многочисленные архаические мифы первотворения, указывающие на связь человека и мироздания. Тем не менее, «историческая археология» как параллель имеет одно преимущество: она акцентирует внимание на процессе *эволюции* предмета, его смысла во времени. Этим обстоятельством, собственно, «археология сознания» и отличается от его «архетипики», которая сразу, без каких-либо опосредующих культурных звеньев, перекидывает мост от

художественного образа к мифопоэтическому, предпочитая видеть в нем инвариант, трансформируемый индивидуальной рецепцией художника. «Археология» фиксирует некие «срезы» сознания и памяти, значительно рельефнее изображая картину взаимоотношений актуальных смыслов. Далеко не случайно, что из всех наук герменевтического цикла сейчас на первый план (по крайней мере, в Западной Европе) выходит «археологическая герменевтика». Она не ограничивается областью научной археологии в части интерпретации древних памятников по найденным остаткам; она активно завоевывает иные сферы познания – не только смежные, но и существенно отстоящие от подлинной археологии («археологическая» методика с сопутствующими оговорками, но с сохранением принципиального эпистемологического момента внедряется, к примеру, в психиатрии для более точного уяснения симптомов психического расстройства и особенностей протекания болезни [4: 49–50]). Это – не простой историзм, как хочется думать поначалу; это – ретроспекция, помноженная на уяснение природы скрытых механизмов смысловой реальности; один из возможных языков ее дескрипции.

Сознание в свете сказанного нуждается в объяснении. Подобно тому, как в археологии исследователь по разрозненным обломкам старого кувшина воспроизводит его целостный вид, а затем пытается в режиме предположений охарактеризовать специфику гончарного ремесла в конкретную историческую эпоху, литературовед-интерпретатор отыскивает сознание по разноуровневым элементам художественного текста и пробует в соотнесении с культурными рядами определить своеобразие рефлексивной деятельности поэта. Инструментом тут служит *реконструкция* как стратегия, которая нацелена на воплощение потенциальной модели сознания, просвечивающего сквозь текст. Реконструкция широко использовалась в статьях советских структуралистов 1960-1970-х годов для осмысления возможных линий реализации творческого плана. При этом единицами реконструирующего формата выступали главным образом внутритекстовые отношения: имя, сюжет, мотив. В результате многомерное художественное сознание уходило в тень текста настолько

сильно, что оставалось и неразличимым и невидимым в пунктирных штрихах. Любая же попытка преодолеть заданную схему в особом стиле наталкивалась на упреки непонимания – в лучшем случае [5: 7–8], в худшем – на обвинение в антинаучном статусе исследований такого рода и даже, как выясняется по недавним публикациям, в «духовном» отлучении от семиотического кружка, что впоследствии давало повод преодолевшим структурализм недвусмысленными намеками указывать на «сектантскую» сущность московско-тартуского общества со всеми атрибутами тайного членства (прежде всего – особенный метаязык, позволявший быстро распознавать «своего» в «чужой» среде, строгий отбор тематических предпочтений при несомненной широте интеллектуального диапазона и т.д.) [6]. Отсюда – реконструкцию надо понимать не только как восстановление генетически начального инварианта, от которого «ответвляются» более мелкие варианты, но и как конструирование, пусть в предположительном ключе, «внутреннего языка» произведения, той «потусторонней» линии словесной экспликации, на которой сознание ведет диалог – с нами и с самим собой.

Подчеркнем, что отражающий художественное сознание текст оформляется на двух языках – *внешнем* и *внутреннем*. Эти языки, если упрощать проблему, можно называть речью, поскольку прочно заложенные в них смысловые коды реализуются в конкретике словесных фактов. Если первая из них связана с материалом выражения авторской мысли (в каждом виде искусств он – свой), то вторая, ориентируясь на потаенную сферу ментального в человеке, представляет собой недискурсивный тип рефлексивной работы, который, тем не менее, фиксируется по разбросанным в тексте «обломкам» единого смысла. (Для Л.С.Выготского, изучавшего этот феномен, признаком «внутренней речи» была ее компактность и сгущенная семантичность, благодаря которой она могла быть развернутой в целую панораму внешних слов). Внутренняя речь и есть настоящий, художественно-пластичный язык сознания, в отличие от внешней речи, которая нам знакома, будучи кодифицированной формой литературного высказывания [7: 22]. Внутренняя

речь коррелирует с внутренним зрением художника, так что видеть он способен одно, а отображать внешней речью может нечто другое. Если художник трансформирует внутреннюю речь во внешнюю, сознание в текст, то исследователь вправе идти в обратном направлении; он текст преобразует в сознание, реконструируя «чертеж» внутренней речи с комплексом потенциальных значений по «лоскуткам» внешней, грамматически оформленной речи. Главным средством осуществления этой переключки является перевод – знака в сущностное содержание, дискурсивного слова в «неязыковое» (статус слова как «неязыкового», или «свернутого», не означает, что его нельзя описать). Попробуем проиллюстрировать сказанное, сославшись на хрестоматийное стихотворение В.Хлебникова «Кузнечик» (1908–1909)³.

*Крылышка златописьмом
Тончайших жил,
Кузнечик в кузов пуза уложил
Прибрежных много трав и вер.
«Пинь, пинь, пинь!» – тарарахнул зинзивер.
О, лебедиво!
О, озари! [8: 24].*

Оставим в стороне вопрос, связанный с литературными источниками приводимого текста; вопрос этот был предметом серьезного рассмотрения, в ходе которого обозначились и русские поэтические контексты, и мировые. Не станем размышлять об аллегорической стороне незамысловатой образности. Обратим внимание лишь на нижний, фонетико-ритмический уровень произведения, и для наглядности выпишем ударные гласные фонемы из первых двух строк. Получим – [y], [o], [a] и [ы]. Казалось бы, их порядок носит

³ Выбор этого произведения для краткого комментария нужно считать не произвольным, а намеренным, ибо в тексте В.Хлебникова сам акт реконструкции языка сознания обуславливается набором окказионализмов, требующих нарочитого понимания и – как следствие – специального перевода. В произведениях иного плана, там, где вместо новообразованной лексики фигурирует общеупотребительный словарь, перевод встречает объективные трудности, ибо он сразу наталкивается на инерцию практического и, на первый взгляд, легко доступного и понятного языка. И хотя его легкость, как неоднократно утверждалось, совершенно мнимая, заданную инерцию приходится усиленно преодолевать, а для четкого уяснения «археологических» принципов необходим пример с явным «дисбалансом» формы и содержания, как в переводе с одного естественного языка на другой в классическом смысле слова.

случайный, немотивированный характер, вписывающийся в ту высказанную поэтом мысль, что *помимо его воли* в отрезке 4 строк такие фонемы, как [y], [к], [л], [р], повторяются 5 раз (учтем, что у этого лирического «манифеста» были черновые варианты, которые могли считаться каноническими, и там звуковой состав – другой по дополнительности). Между тем они закономерны и выдают на языке депрагматизированного сознания импульсы скрытой творческой активности, их хаосоподобные «толчки», из которых складывается, в конечном счете, гармония внешнего образа. В самом деле, между названными вокализмами устанавливается артикуляционное соответствие: [y] – звук интенсивной лабиализации, [o] – похож на него, но отличим широтой выдыхаемого воздушного потока, [a] – фонема полной пространственной распахнутости, свободы от любых стеснительных движений речевого аппарата, [ы] – знаменует неожиданную нейтрализацию предшествующих гласных. Если эти звуки изобразить на системе координат в виде условных точек А, В, С и D и соединить их линией, мы обнаружим кривую с точкой С в экстремуме. И если, далее, вывести эту систему координат из статического равновесия, приведя ее в движение (это достигается повтором одного и того же рисунка кривой), несложно будет найти, что перед нами – зашифрованное изображение полета насекомого. Взмах соответствует первым трем гласным – знакам нарастающего напряжения, которое с усилием преодолевает трение окружающей массы воздуха; опускание крыла – последний нейтрализующий звук. И то и другое пересекается с содержанием строк: в них как объект письма отображен полет кузнечика с ясно просматриваемыми прожилками крыльев. Характерно «устройство» внутреннего зрения В.Хлебников, а именно его возможность видеть объект микроскопической формы как бы в замедленном течении ленты на хорошо настроенной воображаемой «кинокамере». Об этом можно судить еще по одному примеру. Первое слово текста – «крылышкуя» – явный неологизм, информативность которого определяется аффиксом –я, сигнализирующем о том, что данная лексема принадлежит к разряду деепричастий несовершенного вида. Тем не менее, соотнеся его с объектом

письма, нетрудно заметить едва улавливаемое несоответствие формы и содержания. Дело в том, что кузнечик как насекомое перемещается в пространстве дискретно (В.Хлебников был сведущ в зоологии; орнитологический мир он знал почти досконально). Более приемлемым способом его отображения поэтому могло стать слово «крылышкнув» (ср. «прыгнув», «скакнув» – деепричастия совершенного вида), однако поэт выбрал лексему, передающую полет в протяженности и мерной плавности. Подходящей формой глагола из обычного языка может стать «порхая», но порхание по лексико-семантической валентности относимо не столько к кузнечику, сколько к бабочке. Значит, на внутреннем языке своего сознания В.Хлебников говорит о своеобразной *метаморфозе*, которую можно представить лентой феноменологической «кинокамеры» («кадрами повествования», по терминологии В.Ф.Асмуса [9: 59], «кадрами внутреннего зрения», в более удачном определении В.И.Тюпы [7: 29]). В начале полета кузнечик остается равным себе, но в процессе движения он превращается в бабочку, наблюдая за которой поэт испытывает эстетический восторг. Эта метаморфоза проявит себя в следующих строках на концептуальном уровне. Кузнечик, поглощающий зелень, а затем поющий песню, есть сам поэт, вбирающий опыт жизненных впечатлений и выдающий их в акте творческого полета, точнее – *преображающий* хаос в гармонию высшего порядка⁴.

Естественно, если бы мы имели возможность спросить поэта, согласуется ли предложенная интерпретация текста с его сознательной, авторской позицией, он, вероятно, дал бы отрицательный ответ. И это – весьма симптоматично, ибо речь в конкретном случае идет о тех слоях художественного сознания, которые лежат под спудом «дневной» рациональности. Ее исследователю необходимо с осторожностью преодолевать, чтобы реконструктивным образом пробиться к сущности, скрытой за «вещественной завесой» текста.

⁴ Ср. тот примечательный факт, что в словаре хлебниковской зауми «трава» и «творец» – единицы этимологически связанные: питаюсь «травой», кузнечик создает «творчество» как новую смысловую реальность, непохожую на действительность, расположенную за пределами сознания.

1. См., например: *Агранович С.Я., Березин С.В.* Ното amphibos. Археология сознания. – Самара: Бахрах-М, 2005. – 344 с.
2. *Фуко М.* Археология знания / пер. с франц. С.Митиной и Д.Стасовой. – Киев: Ника-Центр, 1996. – 208 с.
3. *Лотман Ю.М.* Риторика – механизм смыслопорождения // Лотман Ю.М. Семиосфера. – СПб.: Искусство-СПб., 2004. – С. 177–194.
4. *Салынский Д.А.* Киногерменевтика Тарковского. – М.: Квадро, 2009. – 576 с.
5. *Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М.* Символ и сознание. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2001. – 320 с.
6. См. подробнее: Ю.М.Лотман и тартуско-московская семиотическая школа: сб.ст. – М.: Гнозис, 1994. – 567 с.; Московско-тартуская семиотическая школа. История, воспоминания, размышления / под ред. С.Ю.Неклюдова. – М.: Языки славянской культуры, 1998. – 384 с.
7. Теория литературы: в 2 томах / под ред. Н.Д.Тамарченко. – Т. I: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М.: Академия, 2004. – 512 с.
8. *Хлебников В.* Стихотворения. Поэмы. Драммы. Проза / вступ. статья, подгот. текста и примеч. Р.В.Дуганова. — М.: Советская Россия, 1986. – 534 с.
9. *Асмус В.Ф.* Вопросы теории и истории эстетики: сб.ст. – М.: Просвещение, 1968. – 448 с.

**THE «ARCHEOLOGY OF CONSCIOUSNESS»
AND THE PROBLEM OF RECONSTRUCTION
OF «INTERNAL LANGUAGE» OF THE LITERARY TEXT**

R.F. Bekmetov

The article addresses the complex issues related to the nature of artistic consciousness and the ways of its scientific and rational description. It notes the importance of the study of consciousness in a new phase; it emphasizes of multidimensionality of consciousness; it discusses the conditions of its understanding; it approves the integrative nature of research practice. The problem with all

knowledge, including literary studies, – is not just in stating a fact, but also in explaining it via some theoretical «optics».

Key words: «archeology of consciousness», cultural determination, text, «internal language», the transcript.

Бекметов Ринат Ферганович – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы и методики преподавания Казанского федерального университета.

E-mail: bekmetov@list.ru