РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК

Институт языкознания

ТВОРЧЕСТВО
вне традиционных классификаций гуманитарных наук

Материалы конференции

Москва – Калуга
2008

ББК 71.0+я43
Т27

Конференция проводится в рамках следующих проектов: «Оптимизация семиотических процессов» (Федеральное агентство по науке и инновациям, проект № НШ-8840.2006.6); «Философия языка в России, 1905-2005» (РГНФ, проект № 06-04-00114а); «Константы русской культуры: современное состояние и контакты» (ОИФН РАН. программа «Русская культура в мировой истории»)

Организационный комитет
Ю. Степанов, Н. Фатеева, Н. Азарова, В. Фещенко

Т27 Творчество вне традиционных классификаций гуманитарных наук: Материалы конференции / Под редакцией Ю.С. Степанова, В.В.Фещенко – М.-Калуга: ИП Кошелев А.Б. (Издательство «Эйдос»), 2006. – 304 с.
ISBN 978-5-902948-30-8

В Конференции публикуются личные работы ее участников, активных деятелей во всей сфере гуманитарных наук.

Тем самым отчетливо проступают актуальные общие процессы наших дней - коллективное общение, всеязычность, сближение гуманитарного и естественно научного знания и, наконец, самопостроение, «аутопоэзис» самих конференций.

Эскиз обложки: А.Лазерев, Ю.Степанов
ISBN 978-5-902948-30-8

© Авторы, 2008

Творчество вне традиционных классификаций гуманитарных наук

Материалы конференции 2008г.

Под редакцией Ю.С. Степанова, В.В.Фещенко

Подписано в печать 18.04.2008.
Формат 60x84/16. Бумага офсетная. Печать офсетная.
Усл. печ. л.19. Тираж 200 экз. Зак № 94.
Отпечатано «Наша Полиграфия»,
г. Калуга, Грабцевское шоссе, 126.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Юрий Степанов. ТВОРЧЕСТВО. Вступительное слово к Конференции 25 января 2008 г…… 6

День первый

Ольга Ревзина. Творчество и замысел……. 12
Наталья Фатеева. «И творчество, и чудотворство»……. 20
Владимир Фещенко. Семиотика творчества и лингвистика креативности…….. 35
Олег Коваль. Азбуквальность и иконизм. Лингвосемиотик между живописной ощутимостью и языковой дискурсией……... 46
Юрий Троицкий. Механизм смыслопорождения в историографическом нарративе……... 68
Юрий Шатин. Три функции семиотики письма…… 76
Борис Шифрин. Герменевтика внимания: к осмыслению креативных практик…….. 81
Иоанна Делекторская. "Как завязь в процессе роста...": коммуникативные стратегии в концепции творчества Сигизмунда Кржижановского……. 95
Сергей Проскурин. Хранение негенетических кодов в культуре. Матрицы и творчество…….. 105
Ольга Северская. Фотография как поэзия…….. 115

День второй

Юрий Степанов. Асимптота – это стиль творчества…… 131
Майя Ляпон. Творчество как опровержение……. 137
Наталия Азарова. Рождение и творчество……. 148
Вера Калмыкова. Валерий Брюсов: искусство как общение, умолчание и декоммуникация…….. 163
Андрей Вдовиченко. Поэтический текст как коммуникативная ситуация. *Contra linguam poeticam*……. 175
Сергей Чебанов. Активное непонимание в диалоге как источник творчества…….. 181
Елена Ничипорович. Языковое сознание и лингвоконцептосфера: метафоры креативного взаимодействия…….. 192
Анатолий Корчинский. Апофатическая эстетика и авангардный креационизм Якова Друскина……..... 201

Кирилл Дроздов. Коммуникативное сообщество: чинари……. 209

День третий

Валерий Демьянков. Творческое и рутинное употребление эпитетов красоты: аттрактивы……... 219
Валентина Постовалова. Три диалектики А. Лосева: диалектика имени, диалектика мифа, диалектика творчества…….. 236
Владимир Аристов. Поэтическое творчество как создание совместных сверхтекстов (Блок-Ахматова-Мандельштам и матрицы Idem-forma)……. 249
Игорь Лощилов. Антон Сорокин: скандал как "творчество" и творчество как скандал…….…… 265
Михаил Эпштейн. Коллективная импровизация. Творчество через общение…….. 283
Юрий Нечипоренко. «Родина творчества»: эманативная и креативная картины мира……. 297
Александр Марюхин. Истина и смысл в непрямой коммуникации... 300

Юрий Степанов

ТВОРЧЕСТВО
Вступительное слово к Конференции 25 января 2008г.

Мы собрались здесь сегодня, чтобы совершить Конференцию «Творчество вне традиционных классификаций: язык, искусство, философия».

А моя задача состоит в том, чтобы произвести перформативный акт: открыть Конференцию.

Думаете, это так просто? Озвучить определенные слова?
Этим Конференция еще не откроется.

Каждый из нас должен утвердить, что она открывается, своим присутствием, - *совершить свой доклад*.

Так что сейчас – только «начало открытия Конференции».

Мое Вступление носит «конформистский» характер – я хочу использовать самое священное право – право давности: так уже кто-то открывал конференцию и «не был плюнут».

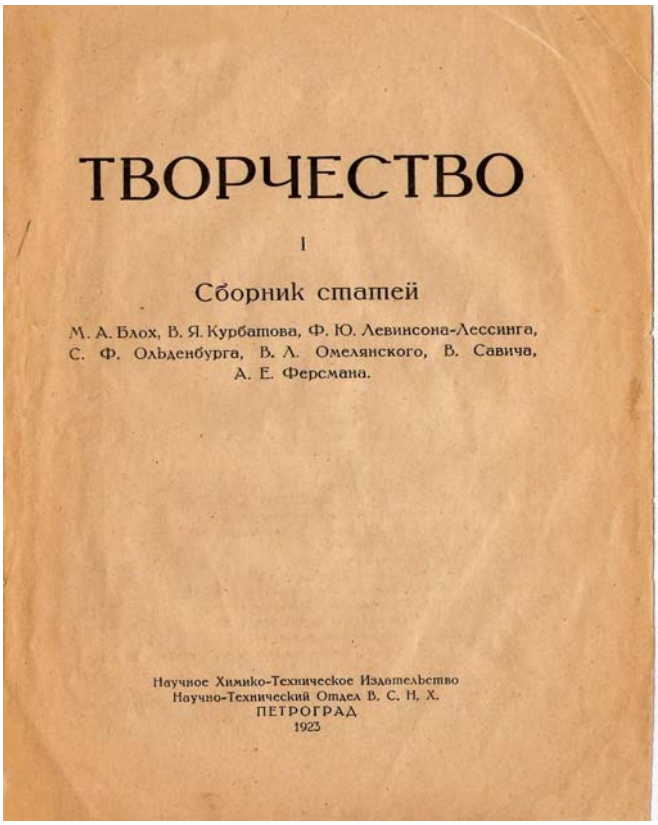
*

Передо мной *своеобразный акт творчества – книга «Творчество»*, вышедшая в свет в1923 году: «*Творчество. Сборник статей*» (семи авторов). «Научно-Технический Отдел В.С.Н.Х. Петроград 1923. Первая статья: Сергей Ольденбург. «Вопрос организации научной работы».

Но почему 1923 год?
И почему первым Сергей Ольденбург?
Эти два вопроса относятся к моему «Вступлению».

За год до того, в 1922г., закончилась гражданская война в России. Перестали погибать люди на фронтах. Но в том же году были отправлены два «философских парохода» на Запад с высылаемыми из России. Непосредственной причиной высылки послужил приказ Ленина.

А то как же! Только что, в 1920-м, у него побывал восторженный Герберт Уэллс. (Помните фотографию? – Ленин на покрытом чехлом стуле из бывшего императорского дворца ласкает на коленях мурлыкающую кошку.) Уэллс назвал свою книгу 1920г. «Россия во мгле». «Во мгле», но книга была оптимистическая: он предсказывал России наступающее светлое будущее.


ТВОРЧЕСТВО

I

Сборник статей

М. А. Блох, В. Я. Курбатова, Ф. Ю. Левинсона-Лессинга, С. Ф. Ольденбурга, В. Л. Омелянского, В. Савича, А. Е. Ферсмана.

Научное Химико-Техническое Издательство
Научно-Технический Отдел В. С. Н. Х.
ПЕТРОГРАД
1923

Рис.1

Более проницательным оказался Бертран Рассел. В том же 1920 году он также побывал у Ленина и назвал свою книгу «Практика и теория большевизма». Есть его запись о Ленине, почти фотографическая (1920г. Новое рус. изд., М., Наука, 1991. С. 20): «Он пристально смотрит на своих посетителей, прищурив один глаз, что, кажется, усиливает проницательную силу другого глаза. Он много смеется, поначалу его смех кажется дружелюбным и веселым, но постепенно мне стало как-то не по себе».

В 1922г. в Москве в издательстве «Берег» русские философы опубликовали свою рецензию на книгу Освальда Шпенглера «Закат Европы». Рецензия открывалась очерком Николая Бердяева и была положительной. Она привела Ленина в бешенство, вопрос был тут же решен: «Их всех вон из России! На философский пароход!»

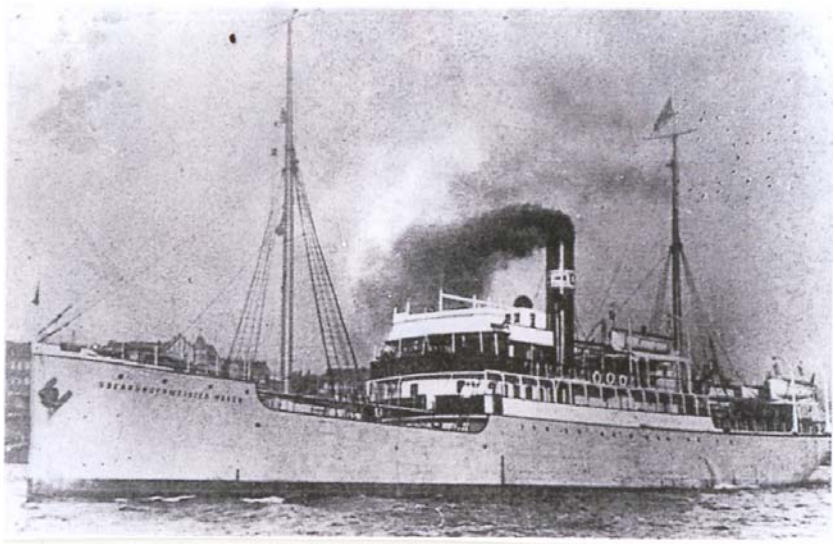


Рис. 2. Пароход “Oberbürgermeister Haken” (“Обербургомистр Хакен”), на котором осенью 1922 г. были отправлены через Германию высылаемые из России.

И вот в какой обстановке вышла книга «Творчество». О текущей политике в ней не было ни слова.

Но «кукиш в кармане был».

Что такое «кукиш в кармане?» - спросил один присутствующий из Парижа.

Разъяснение: «Кукиш – кулак с большим пальцем, просунутым между указательным и средним в знак презрения, издевки. *Показать кому-н. кукиш в кармане* (о трусливом, робком выражении несогласия или угрозы)» (Ожегов – Шведова «Толковый словарь русского языка» 1992).

Выражение несогласия с властями заключалось, на мой взгляд, в том, что на первое место была выдвинута фигура Сергея Федоровича Ольденбурга, которая не стояла ни в какой связи с политикой. Для ученых! Но не для властей. Дело в биографии: Сергей Федорович, известный, как тогда говорили, «индианист» - специалист по санскритской и буддийской словесности, происходил из старинного мекленбургского дворянского рода, представители которого переселились в Россию при Петре I; один из его недавних предков, Карл-Петр-Ульрих, по матери своей, Анне, приходился внуком Петру Великому, в 1762 г. вступил на русский престол под именем императора Петра III… Среди историков русской словесности живет легенда, что знаменитая «Жалованная грамота дворянству» (Екатерины Второй, 1785г.), известная в быту под именем «О вольности дворянской», в первом варианте возникла при Петре III. Так что в Сергее Федоровиче бродила кровь «вольностей». Не мирясь с «крайне стеснительными условиями университетской жизни того времени», он оставил университет, но до конца великой войны состоял «непременным секретарем Академии Наук».

Рис. 3. На этом снимке фрагмент (средняя часть) фотографии 1919 г. Основатели Российской академии истории материальной культуры. 6-7 августа 1919 г. в саду Эрмитажа (Петроград). Сидят слева направо: И.Э. Грабарь, (художник и искусствовед), С.Ф. Ольденбург (автор первой статьи «Вопрос организации научной работы» в кн. «Творчество» 1923 г.), В.В. Латышев (историк, знаток византийских древностей, много переводил стихами из греческих и латинских поэтов – кн. «На досуге» 1898 г.), Н.Я. Марр, (лингвист и философ языка, в определенное время его именем называлась Госуд. Академия истории материальной культуры им. Н.Я. Марра), А.А. Васильев (историк), А.А. Шахматов (лингвист, филолог, автор основополагающих трудов по русскому языку).
– Фото из: «Большая Рос. Энциклопедия» Т.2, 2005. С.320.

В то время как великие ученые этих дней – основатели Российской Академии истории материальной культуры - готовились к торжеству научного творчества (см. на нашем фрагменте фотографии – встреча в саду Эрмитажа в Петрограде 6-7 августа 1919г.), В.И. Ленин готовил к высылке – не конкретно их, но вообще выдающихся ученых – на печально знаменитых «философских пароходах» (*наше второе фото)*.

Выслали! Но Творчество этим прекратить не удалось.

Здесь, прямо посередине моей начатой страницы, уместно сделать, наконец, эпиграф (как известно, эпиграфы можно делать, где попало). Здесь из очерка Бориса Зайцева «Афон», - это святое место за границей, следовательно – за пределами «высылки».

Это разговор *Отшельника*, а он – одно из известнейших лиц на Афоне тех лет, человек образованный, бывший инспектор духовной семинарии, т.е. до всяких «высылок» и тому подобного, разговор его и *Доктора* (по-видимому, богословия) из Западной Европы:

«**Д.** Запад не менее грешен, но не рухнул и не потерпел такого бедствия. Россия сама виновата, что не справилась.

О. Значит, ей было так положено.

Д. Как же положено, за что же Бог сильнее покарал ее, чем другие страны?

О. (мягко и взволнованно) Потому что возлюбил больше. И больше послал несчастий. Чтобы дать нам скорее опомниться. И покаяться… (Но, в общем, от всего этого она выигрывает. – Вставка Б.Зайцева.)

Д. Как выигрывает?

О. Другого богатства за это время дано. А мученики? Это не богатство?..» (Б.Зайцев. Афон. СПб., «София», 1992. С. 60-65).

*

Но нельзя сказать, что обстановка жизни, связанная с книгой 1923г., была не при чем. Напротив, вся она пронизана и просто мучениями, и муками и радостью Творчества.

Николай Бердяев в 1916г. – шел третий год Великой войны – создает свой знаменитый труд «Смысл творчества. Опыт оправдания человека» и позже, в 1947г., «Опыт эсхатологической метафизики. Творчество и объективация». Эти два понятия у него противопоставлены: личный, творческий, анархический персонализм, и – с другой стороны – «ненавистная объективация».

В начале первой книги он утверждает: «Третье творческое откровение в Духе не будет иметь священного писания, не будет голосом свыше: оно совершится в человеке и человечестве… Третьего откровения нельзя ждать, его должен совершить сам че-

ловек, живущий в Духе, совершить свободным творческим актом». (Так В.В. Зеньковский цитирует и подчеркивает Бердяева // Проблема творчества. По поводу книги Н.А. Бердяева «Опыт оправдания человека» - Н.А. Бердяев pro et contra. Антология. Кн. I. Изд. Подготовил А.А. Ермичев. СПб., изд. Рус. христианского гуманитарного Института, 1994. С. 284). И Зеньковский продолжает: «Творчество Бердяев понимает всюду в его противопоставлении смирению и послушанию; творчество есть создание нового, «прибыль бытия» (цит. соч. С. 292).

Не следовало и ждать иного, как только того, что главными темами здесь станут две: «Свобода» и «Творчество».

Тогда для моего вступления здесь теперь уже целый ансамбль, почти хор: поэтому и сравню с великим «Хором Жарова» - лучшим вокальным явлением Европы той поры, поры бедствий. (В «шокированных странах», например, в Германии, его хористов могли ставить в первый ряд только в том случае, если у них не были видны оборванные сапоги или опорки). Но все же подлинным творческим хором остаются слова Бердяева: «Творческий акт есть всегда освобождение и преодоление. В нем есть переживание силы. Обнаружение своего творческого акта не есть крик боли, пассивного страдания, не есть лирическое излияние. Ужас, боль, расслабленность, гибель должны быть побеждены творчеством. Творчество, по-существу, есть выход, исход, победа» (В.В. Розанов «Новая религиозно-философская концепция Николая Бердяева «Смысл творчества. Опыт оправдания человека». В изд. Н.А. Бердяев *pro et contra*. Антология. 1994. С. 265).

Этим аккордом мое Вступление закончено.

День первый

Ольга Ревзина

ТВОРЧЕСТВО И ЗАМЫСЕЛ

Вступление. В начале доклада, посвященного феномену замысла, я хочу сказать несколько слов о замысле этого доклада. С тех пор как меня заинтересовало это понятие, я пыталась найти что-нибудь интересное на эту тему. Возможно, этот этап был слишком вялым, но того, что мне хотелось найти, я не обнаруживала. То есть, о замыслах конкретных художественных текстов, написано очень много, особенно в отношении классических текстов. Например, если взять академическое собрание сочинений Ф.М.Достоевского, в нем можно найти подробнейшие сведения об истории создания отдельных произведений, об изменениях, вариантах - этапах разработки замысла, что может быть описано, например, через отношения интертекстуальности. И также, конечно, здесь говорится о содержательной стороне – о том, какие события могли быть связаны или фактически связаны с созданием текста, каковы возможные прототипы, какую идею или совокупность идей хотел выразить автор. Эти вопросы сами по себе очень важные, не представляли, однако, тот point, к которому я стремилась, и в докладе они не будут рассматриваться, равно как и типология художественных замыслов, предлагаемая в этом ключе. Меня интересовал замысел как таковой - что он собой представляет и можно ли предложить удовлетворительное определение замысла? Есть ли, например, замысел у жизни, а если говорить о художественном творчестве, то есть ли замысел в самом этом творчестве? Особенный интерес в этом плане представляет личность автора – творца художественного произведения. Мы привыкли к тому, что проводим различие между автором как человеком, живущим в реальном мире, и автором как творцом художественного текста[1], а дальше речь уже идет о большей или меньшей проекции автора в текст. Но в момент возникновения замысла писатель и замысел совершенно неразделимы, и тогда вопрос становится очень конкретным: что из личности писателя – его физической, интеллектуальной, эмоциональной составляющей (какими они являют себя в точке появления замысла), так сказать, откладывается в самом этом замысле? Вряд ли здесь имеет смысл говорить об эстетической ценности, о высоких духовных порывах, о прекрасном, посколь-

[1] На выделении категории образа автора как объемлющей категории художественного текста настаивал акад. В.В.Виноградов.

ку в оценочном смысле замысел конечно, можно назвать прекрасным, но сама его субстанция («вещество») такой оценке вряд ли поддается. Итак, основной вопрос, который дальше будет рассматриваться – это вопрос об онтологии замысла. И, пожалуй, все пока что выглядит слишком приблизительным, так что не преследуется цель предложить одну окончательную и завершающую формулировку. Два слова об авторах, на которых дальше идут ссылки. Конечно, это Марина Цветаева, ибо я занимаюсь ею много лет. Далее следуют немногие и совсем невеликие имена. Из философов это, скажем, не М. Хайдеггер, который, кажется, был бы здесь вполне уместен, но англичанин А.Н.Уайтхед – потому что он выделил и описал такую замечательную категорию, как приключение; из филологов - это не Бахтин (хотя он, конечно, и философ), но Б.Энгельгардт может быть, потому, что он в своей теории творчества очень серьезно использует религиозные и эстетические категории. Теперь, после этого затянувшегося вступления, я приступлю, собственно, к докладу, который, в контексте упомянутого Достоевского и зимнего времени проведения конференции, вполне можно было бы назвать «Зимние заметки о впечатлениях от замысла».

В толковом словаре МАС-2[1] слову «замысел» приписано два значения: «1. Задуманный план действий, деятельности, намерение <…> *Я предварительно написал о своем замысле побывать у Маркса*. Морозов, Повести моей жизни. 2. Основная мысль, идея произведения. *Замысел картины*. *В актерском исполнении замысел драматурга получает реальное, зримое воплощение и раскрывается с особой, впечатляющей силой*. Н. Черкесов, Записки советского актера». Таким образом, замысел распространяется на все виды деятельности, кроме, пожалуй, тех, где нет расстояния между «командой» и исполнением (Это относится, например, к не подвергшимся контролю со стороны сознания движениям тела). Замысел, относящийся к жизни, характеризуется следующими чертами: 1) для автора замысел – это ментальный акт, поддающийся вербализации: *Был замысел записать аудиоэкскурсию в форме рэпа; Давайте посмотрим сюжет об этом замысле* (об устройстве музей Мельникова – О.Р.) – из телевизионных передач; 2) для потребителей (получателей) замысел предстает либо в вербальной форме, когда он публичен, либо он может декодироваться (а может и не распознаваться) по его воплощению: *Вступление Елизаветы на русский престол поощряла, и, по сути дела, подстроила Франция, проводившая сложную политическую интригу, нацеленную на разрыв союза России и Австрии*

[1] Словарь русского языка. В четырех томах. Том 1. М., 1981.

<...> Швеция сыграла свою роль в этом замысле...[1]; *Мнение о том, что императрица была автором всего замысла, а потом пожертвовала Мировичем, опирается, кажется, на то обстоятельство, что она не позволила пытать его, когда суд хотел узнать имена сообщников бунтовщика*.[2] Будучи реализованным, замысел воплощается в поступки, действия, не бывшие прежде объекты и тем самым включается в общий ход человеческого существования. Во всех этих случаях имеет место то, чего не было прежде, и это подходит, вообще говоря, под определение творчества в обобщающем смысле. Как пишет А.Н. Уайтхед, «…жизнь – это всегда некое наступление на повторяющийся механизм Вселенной».[3]

Дальше речь пойдет о замысле в отношении к художественному творчеству, точнее – к словесно-художественному, поэтому следует сразу отметить основное отличие словесной художественной деятельности от жизнедеятельности: ни замысел, ни результат словесного творчества не претворяются в дела, действия или поступки, относящиеся к самой жизни. При этом, однако, сама творческая деятельность является составляющей жизни ее автора.

Понятие замысла в отношении художественного артефакта включает в себя совокупность многих, преимущественно нерешенных вопросов: во-первых, само существование замысла, его генезис, включенность сознания, связь с личностью автора, процессы реализации и воплощения, его пред- и поствербализации, включенность сознания. Во всех случаях имеются в виду ситуации, когда создание художественного артефакта не вызвано социальным и в особенности идеологическим заказом (типа написания стихов во славу вождя, от которого зависит жизнь автора или его близких). Вопрос о существовании замысла встает прежде всего в отношении поэтических, собственно лирических текстов. Широко известны признания великих поэтов в том, что источником для создания текста становится звуковой канал, гул («Слышу не слова, а какой-то беззвучный напев внутри головы, какую-то слуховую линию, какую-то слуховую линию – от намека до приказа…».[4] Особенно сомнительным по отношению к поэтическим текстам является использование слова «замысел» во втором значении - «основная мысль, идея произведения» (Как пародировала та же Цветаева, расскажите, дети, стихотворение «Парус», только своими словами). Отсутствие за-

---

[1] Исабель де Мадариага. Россия в эпоху Екатерины Великой. М., 2002, С.24.
[2] Цит. соч., С. 75 (в сноске).
[3] Уайтхед А.Н. Избранные работы по философии. М., 1990, С.477.
[4] Цветаева Марина. Искусство при свете совести //Цветаева Марина. Собрание сочинений в семи томах. Том 5. М., 1994, С.370.

мысла у лирики М.Цветаева выразила в обобщающем суждении: «Чистая лирика не имеет замысла. Нельзя заставить себя увидеть такой и именно такой сон, ощутить такое и именно такое чувство. Чистая лирика есть чистое состояние переживания – перестрадания…»[1]. Но в других случаях, замысел как некий вербализованный предтекст – необязательное, хрупкое и в высокой степени отстающее от своего воплощения явление. Замысел окружен некой тайной, о нем предпочитают молчать. Достоевский относится к тем писателям, которые, вроде бы, делятся своими творческими планами. Тем не менее относительно многих произведений Достоевского мы читаем одну и ту же фразу: «О времени замысла и начале работы Достоевского над «Бедными людьми» высказывались разноречивые мнения»[2]; «Замысел книги о «Мертвом доме» возник у Достоевского, по-видимому, еще на каторге»[3]; «Замысел «Записок из подполья» определился, вероятно, в конце 1862 года»[4]. Скорее замысел раскрывают, когда автору по каким- либо причинам становится ясно, что он не будет реализован. Когда Толстой пишет, что в «Войне и мире» он хотел выразить мысль семейную, то этот «замысел», выданный после его реализации, совпадает, скорее с послетекстом, например, с вариантом разгадывания замысла, естественным для критика. Я неоднократно буду еще ссылаться на Цветаеву, и конкретно, на ее статью «Искусство при свете совести», и здесь напомню ее утверждение: «... ибо в каждой рожденной вещи концы скрыты»[5] Это совершенно совпадает с тем, что пишет Бахтин, определяя понятие речевого замысла и авторского замысла (или речевой воли) говорящего. Называя замысел «субъективным моментом высказывания» (а высказывание у Бахтина – это и однословная реплика, и многострочный художественный текст), он пишет о том, что замысел «определяет целое высказывание, его объем и границы».[6] Эта тайна рождения замысла ведет нас к введению той концептуальной метафоры, которая уже напрашивается и которая фактически эксплуатируется языковым сознанием: мы говорим о *рождении*, возникновении замысла, о том, что он может *вынашиваться*, и иногда – годами, о том, что он может *созреть*, что это может быть *мертворожденный замысел*; о том, что есть *акт* творчества, о том, что

[1] Цветаева Марина. Поэты с историей и без истории // Цветаева Марина. Собрание сочинений в семи томах. Том 5, С.401.
[2] Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Том первый. М., 1972, С. 464.
[3] Достоеский Ф.М. Том четвертый. М., 1972, С.275.
[4] Достоевский Ф.М. Том пятый. М., 1973, С.374.
[5] Цветаева Марина. Искусство при свете совести, С.356.
[6] Бахтин М.М. Проблема речевых жанров. // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979, С. 256.

словесно-художественное произведение – *плод* творческих усилий, и этот *плод рождается в муках* (ср. также *муки слова*); мы называем писателя *плодовитым*, говорим о том, что он *разродился* новым произведением, о том, наконец, что созданный текст – любимое или нелюбимое *детище* автора. Можно вспомнить и признание Умберто Эко о том фрагменте текста в романе «Имя Розы», где описывается любовь: он писал его столько, сколько делается то, что называется любовью в узком смысле слова.

Таким образом, речь идет о природной метафоре рождения живого существа, что как раз и предполагает момент зачатия, развития (разработки, вынашивания), родов и выталкивания плода. Всякая концептуальная метафора одни смыслы ставит в фокус, другие оставляет в тени или вовсе игнорирует[1]. В этой логике можно попытаться проследить, какая форма существования уготована замыслу, равно как походя отметить интересные смежные вопросы – например, почему автор отказывается от одного слова или выражения в пользу другого, почему персонажи могут стать неподвластными автору, почему в подборе заглавия – совершенно как в подборе имени для будущего, а затем уже рожденного ребенка – автор меняет имена (названия), пока не находит то, которое кажется ему адекватным.

И прежде всего - о значимости самой природной метафоры и той онтологии творчества, которая из нее выводится. В свое время Б.М. Энгельгардт выступил с резкой критикой символистов и в связи с этой критикой предложил свою теорию творчества и понимания свободы творчества. Он призывает « к анализу самого процесса творчества»,[2] усматривает «закономерность» в творчестве и в художественном замысле и по ходу дела говорит о «естественном развитии творчества».[3] Это определение, независимо от того, какой конкретный смысл вкладывается в него Энгельгардтом, прокладывает мостик к природной концептуальной метафоре, к сопоставлению природного и творческого акта творения. «Искусство есть та же природа <...> Может быть - искусство есть только ответвление природы (вид её творчества). Достоверно: произведение искусства есть произведение природы, такое же рожденное, а не сотворенное», - писала Цветаева.[4] Если согласиться с этой точкой зрения, то следует признать, что творчество входит в онтологию мира, то есть в способ его

[1] Дж. Лакофф, анализируя действие концептуальной метафоры, пишет о высвечивании и затемнении Лакофф Дж, . Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. М., 2004.

[2] Энгельгардт Б.М.Эстетизм сознания и свобода творчества // Энгельгардт Б.М. Феноменология и теория словесности. М., 2005, С.184.

[3] Цит. соч., С.184.

[4] Цветаева Марина. Искусство при свете совести, С. 347.

бытия как неустранимая составляющая самого бытия. И это относится ко всем этапам процесса творчества, включая замысел (зародыш) и плод и различие между ними. Какова в таком случае ДНК замысла?

С рождением замысла всегда связывают желание и осознание внутренней необходимости. «Нужно, непременно нужно, непременно, непременно, непременно нужно», – такими записями препровождает Цветаева в своих тетрадях предстоящее рождение новой вещи. Она определяет замысел как « явная воля к...» и дальше уточняет: «Замысел и есть поступок. Плохо замыслил – плохо и вышло»[1]. Глагол «замыслить» и метонимически обозначаемый его результат («замысел») относятся к ментальной сфере. Ментальные предикаты называют проявление одной из когнитивных способностей человека. Между тем, по смыслу акта рождения и формирования ДНК замысла, в нем должен быть заложен весь, так сказать, генный состав его автора – так же как природа рождает не частью себя, а всей собой. Важнейшей когнитивной способностью человека является чувственное восприятие, и из рассмотрения различных замыслов в контексте жизни их авторов хорошо известно, что чувства и переживания, вся эмоциональная жизнь творца прямо или опосредованно воздействуют на зарождение замысла. Это, конечно, особенно явно у тех творческих личностей, у которых художественный дискурс непосредственно связан с событиями и переживаниями собственной жизни. Такой была Цветаева, записные тетради которой представляют каждодневное содержание ее сознания. В этом сознании переплетены собственные переживания и рассуждения и разработка будущих произведений («Смесь Тезея и собственной беды», - как она пишет, раздумывая об «Ариадне»). Одни и то же высказывания с тем же лексическим заполнением появляются и в записках для себя, и в письмах, а затем – в текстах. Но и в более общем случае такое замечание справедливо, ибо для творца создание текста, по мнению многих, есть решение или попытка решения собственной экзистенциальной проблемы. Таким образом, рождение замысла относится к автору целиком, к его душе, духу и телу, к памяти и опыту, каковыми они являются в момент возникновения («зачатия») замысла. И тем не менее замысел, когда он вербализуется, включает в себя компонент желания, воли[2] и не-

[1] Цветаева Марина. Неизданное. Сводные тетради. М., 1997, С.289.

[2] Как отмечает Ю.Д.Апресян, «специфика синонима **хотеть**, особенно по сравнению с **желать,** состоит в том, что он указывает на действенность воли субъекта. Иными словами, помимо чистого желания, он предполагает еще и готовность субъекта прилагать усилия для его реализации» (Апресян Ю.Д. **Хотеть** и его синонимы// Апресян Ю.Д. Избранные труды. Том 11. Интегральное описание системы языка и системная лексикография. М., 1995, С.439.). И действительно, глагол «желать» фактически не включается в упоминаниях о замысле.

кую интеллектуальную фиксацию. Но замысел не содержит ни чувств, ни эмоций. Почему? Мы здесь сталкиваемся с категорией времени, которая, можно сказать, представляет собой чистейший вид творчества, ибо каждая минута есть новое, не бывшее прежде. Эмоциональные состояния и чувственное восприятие характеризуются тем, что они непосредственно лежат на временной оси»[1] и «не могут абстрагироваться от этих отрезков».[2] Это значит, что они не могут быть спроецированы в будущее, в то время как мыслительные процессы проходят сквозь время. Итак, замысел является тропом, синекдохой, обозначением целого по его части, отмечая тем самым, что доступ к целому (к ДНК замысла) возможен через его наиболее выпуклую часть. Резиньяция, о которой пишет Б.М.Энгельгардт, является мнимой. Сами замыслы могут характеризоваться с разных сторон, преимущественно в оценочном смысле: *блестящий*, *отличный*, *удачный*, *неудачный* замысел, однако нельзя представить себе *холодного* замысла в отношении художественного текста. Вместе с тем совершенно справедливо замечание Энгельгардта (впрочем, представляющее собой общее место) о связи между замыслом и его воплощением – и автором, о «тысяче разнообразных причин»: «... здесь играют роль общий характер и степень дарования поэта, его темперамент, навыки первоначального воспитания, образ и место жизни»; огромное значение должно быть отведено здесь и влиянию общего мирозерцания поэта, его взглядов и основных оценок жизни»[3] – так же, как (добавим) проявлению всех когнитивных способностей в момент зарождения замысла.

Переходя к стадии разработки замысла и состоянию творчества, мы хотели бы отметить два момента. С одной стороны, формирование «скелета» происходит как абсолютно интеллектуальный процесс, предполагающий обращение к дополнительным источникам, фиксацию возникающих по ходу дела вопросов (например, у Цветаевой: «Кто была мать Ариадны и Федры? <…> Что с матерью?»[4]), фокусировку значимых пунктов («Очень важно: союз Ипполита с Артемидой, его отрицание Афродиты»[5]) постижение разного рода конфигураций («Необх<одимо> понять: кто от кого зависит: Минотавр от Миноса или Минос от Мин<отавра>?»[6]). Вместе с тем наращивание «живого мяса» - «живой

---

[1] Семантические типы предикатов. М., 1982, С. 121.
[2] Цит. соч., С.124.
[3] Энгельгардт Б.М. Эстетизм сознания и свобода творчества, С. 196.
[4] Цветаева Марина. Неизданное. Записные книжки в двух томах. Том второй. М., 2001, С.304.
[5] Цит. соч., С. 305.
[6] Цит. соч., С.307.

образности», то есть собственно создание текста немыслимо без того, что А.Н. Уайтхед называл «беспокойством» об объекте, «повышением эмоционального тона»,[1] а М.Цветаева - наваждением: «Состояние творчества есть состояние наваждения. Пока не начал – obsession, пока не кончил – possession[2]. (обладание) (с. 366). Так возвращается в творчество и так реализуется эмоциональная компонента замысла. Но как можно чувствовать то, что чувствовал другой, то, что чувствовали мы сами в иной момент времени, когда мы этого уже не чувствуем? Интересную интерпретацию этого феномена дает Уайтхед, анализируя восприятие и говоря о нечувственном восприятии. Здесь не идет речь о памяти. Уайтхед раскрывает понятие нечувственного восприятия, обращаясь к гневу: «Гнев человека представляет собой субъективную форму переживания некоторого данного Д. Через четверть секунды субъект – сознательно или бессознательно – включает свое прошлое в качестве данного в настоящее и сохраняет в настоящем гнев, оказывающийся данным из прошлого. В той мере, в какой это переживание осознается, субъект испытывает нечувственное восприятие прошлой жизни. Он обладает этим переживанием и объективно - как принадлежащим прошлому, и формально – как длящимся в настоящем. Эта непрерывность и есть непрерывность природы»[3]. Таким образом, в состоянии творчества одержимость соединяется с «нечувственным восприятием».

И еще вопрос – об отступления от первоначального замысла, о том, что герои романа начинают вести себя иначе, чем как это замыслил автор, о знаменитом восклицании Пушкина относительно Татьяны: «Единственная цель произведения искусства во время его совершения – это завершение его, и даже не его в целом, а каждой отдельной частицы, каждой молекулы. Даже оно само, как целое, отступает перед осуществлением этой молекулы <…> По свершении же может оказаться, что художник сделал больше, чем задумал (смог больше, чем думал!), иное, чем задумал».[4] Здесь, как кажется, главным является вот эта сама молекула, имея в виду которую Уайтхед ввел понятие схватывания как важнейшей структурообразующей характеристики жизни. Можно полагать, что сцепление молекул (будь то слова в тексте или поступки героев) вмещает в себя или выталкивает все кроме той единственной молекулы, которая оказывается необходимой для данного «сообщества». Цветаева, говоря о рабстве художника перед вещью, утверждала: «Он забывает,

[1] Уайтхед А.Н. Избранные работы по философии , С.577.
[2] Цветаева Марина. Искусство при свете совести, С. 366.
[3] Уайтхед А.Н. Цит. соч., С.584.
[4] Цветаева Марина. Искусство при свете совести, С.354.

что пишет *не он*»[1] Кто же? Цветаева давала на это разные ответы: голос, наитие стихий, демон. Но был и такой: *Бог с замыслами!* В замысел Бога вошло искусство. Можно сказать - на этот раз вместе с Уайтхедом - о том, что искусство есть развитие природы, оно входит в замысел о вселенной, так же как в произведении искусства воплощается его замысел: «Грандиозная пульсация чувства, переходящая из прошлого в новый трансцендирующий факт, – вот в чем заключается творческий стимул мира».[2] Так приходит ответ на вопрос, можно ли породить чужой замысел. «Природа, создавая очередной лист, не смотрит на уже существующие, сотворенные ею листы, - не смотрит, потому что весь облик будущего листа заключен в ней самой: она творит без образцов. Бог создал человека по своему образу и подобию, но не повторяя себя»[3] (с. 408). Вот так и замыслы: они неповторимы... «Сущность же (свою или чужую) никому украсть не дано. Ибо сущности подражать нельзя»[4].

Наталья Фатеева

«И ТВОРЧЕСТВО, И ЧУДОТВОРСТВО»[5]

Мой доклад озаглавлен строкой из стихотворения «Август» Пастернака (из «Стихотворений Юрия Живаго»), которое посвящено чуду Преображения Господня. В этом контексте и сам акт творчества выступает как «чудотворный». Однако целью моего доклада является скорее достижение понимания того, что такое «чудо творчества», прежде всего словесного, или точнее, попытка объяснения этого чуда.

Если мы заглянем в толковые словари, то найдем там два толкования слова «чудо»: (1) чудо как событие, которое необъяснимо в соответствии с известными законами природы, (2) чудо как ощущение, восприятие чего-л. небывалого (что получает полное выражение в прилагательном «чудесный»).

Ср. пример, данный в словаре Д.Н. Ушакова, репрезентирующий, на мой взгляд, оба эти значения:

---

[1] Цит.соч., С. 369.
[2] Уайтхед А.Н., Цит. соч., С.577.
[3] Цветаева Марина. Поэты с историей и поэты без истории, С408.
[4] Там же.
[5] Работа над статьей выполнена при поддержке гранта РГНФ № 06-04-00114а «Философия языка в России. 1905-2005 гг.»

Чуть лишь человек отвергнет чудо, то тотчас отвергнет и бога, ибо человек ищет не столько бога, сколько чудес. Достоевский[1].

Если же мы посмотрим на поэтические тексты Серебряного века, то увидим, что там нередко встречаются словосочетания типа *мечта о чуде*, *верить в чудо (чуду), тоска по чуду, сон о чуде, ожидание чуда, желание чуда* и др. Ср. у А. Блока [2, 96][2]:

Я буду ждать с глубокой верой
Чудес, желаемых тобой (1906).

Ряд этих сочетаний заставляет нас думать о том, что представление о чуде является плодом авторского воображения, так как мечтать, ожидать и желать чего-либо и даже верить во что-либо можно при условии, что некий образ этого события или явления уже существует в нашем сознании. Поэтому неудивительно, что в литературе возникает разговор о «сбывшемся чуде»: ведь неслучайно, что именно строки А. Блока (*Я думал о сбывшемся чуде…* (1903) [1,271] становятся эпиграфом к статье Ю.В. Шатина «Событие и чудо» [Шатин 1996], к которой мы скоро обратимся.

Итак, можно говорить о некотором синтезированном значении «чуда», которое связано с понятием «осуществления воображаемого» или проекции нашего образного (имагинативного) сознания на действительность. Из этого значения выводится и значение глагола *чудиться* в безличном употреблении (*чудится кому-либо*). Ср. у Блока (1902) [1, 356]:

Я в твои мечтания
Страстно погружен.
Верится и чудится:
Мы – в согласном сне.

Согласно Словарю В. Даля эта глагольная форма имеет следующие значения:

Чудиться кому, безличн. *представляться, мерещиться, видеться, казаться, мниться; быть под обаяньем, видеть или слышать мару, мороку; блазнить*[3].

Как мы видим, форма *чудится,* в отличие от существительного *чудо*, которое всегда окрашено позитивно, уже может иметь как позитивные, так и негативные коннотации. И именно это слово *чудится* точнее всего описывает состояние творческого напряжения, которое у поэтов ассоциируется не только с чем-то восторженно-божественным, но и с тем, что вызывает печаль и страх. Последнее ощущение лучше всего передано в стихотворении М. Цветаевой «Не надо ее окликать:…»

---

[1] Толковый словарь русского языка. Под ред. Ушакова Д. Н., издание 1935-40 гг. Т. 4 (М., 1940). С. 1302-1303

[2] Цит. по изданию только с указанием тома и страницы: Блок А. Собр.соч. .в 8 томах. М.-Л.,1960.

[3] Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1955. Т.4, С.612.

(1923) [2, 161][1], где возникает ощущение страха перед «вторжением творчества», так что слова *тревога-творчество-вторжение* образуют паронимический ряд:

До самых органных низов
Встревожена – творческий страх
Вторжения – бойся, с высот
– Все крепости на пропастях! –
Пожалуй – органом вспоет.

А справишься? Сталь и базальт –
Гора, но лавиной в лазурь
На твой серафический альт
Вспоет– полногласием бурь.

Поэтому возникает и боязнь возможности реализации творческого порыва в реальном мире, что приведет к некоторому «срыву»:

И сбудется! – Бойся! – Из ста
На сотый срываются... Чу!
На оклик гортанный певца
Органною бурею мщу!

В более мягкой форме этот творческий страх, синтезированный с печалью и истомой, воспроизведен в известном стихотворении А. Ахматовой «Творчество» (1936) [1, 190][2], которое позднее поэтесса поместила первым в цикле «Тайны ремесла» (1936-60). В нем прежде всего важно признание поэтессы в том, что поэтическое творчество связано со звуковой оболочкой языка, и эта звуковая оболочка и создает в художественном тексте (даже прозаическом) ощущение некоторого чудесного превращения. Ср.:

Бывает так: какая-то истома:
В ушах не умолкает бой часов;
Вдали раскат стихающего грома.
Неузнанных и пленных голосов
Мне чудятся и жалобы и стоны,
Сужается какой-то тайный круг,
Но в этой бездне шепотов и звонов
Встает один, все победивший звук.
Так вкруг него непоправимо тихо,

[1] Цит. по изданию только с указанием тома и страницы: Цветаева М. Собр.соч.в 7-и тт. М., 1994

[2] Цит. по изданию только с указанием тома и страницы: Ахматова А. Сочинения. Т.1. Стихотворения и поэмы. М.,1986.

Что слышно, как в лесу растет трава,
Как по земле идет с котомкой лихо...
Но вот уже послышались слова
И легких рифм сигнальные звоночки, –
Тогда я начинаю понимать,
И просто продиктованные строчки
Ложатся в белоснежную тетрадь.

Но прежде, чем я проиллюстрирую эту мысль о «звуке как чуде» на конкретных текстах, мне бы хотелось обратиться к теории фикций, или прояснению того, что собственно представляет собой созданный художником слова текст и как в нем реальность соотносима с вымыслом и ирреальным. В этом направлении объясняющей силой обладает работа В. Изера «Акты вымысла, или что фиктивно в фикциональном тексте», которая помещена в антологию «Немецкое философское литературоведение наших дней» [Изер 2001]. Меня привлекает в ней то, что немецкий профессор снимает четкую оппозицию (диктуемую «здравым смыслом») между реальностью и вымыслом и пытается разрешить проблему, волновавшую еще философов, разрабатывающих теорию познания в начале Нового времени: «почему существует нечто хотя и данное, но не наделенное чертами реального» [Изер 2001, 186]. В результате он понимает, что ее невозможно разрешить в рамках двузначной оппозиции.

Именно поэтому Изер и предлагает заменить диаду ‘действительность/вымысел’ на триаду ‘реальное/фиктивное/воображаемое (имагинативное)’. Последнее понятие, в отличие от «фиктивного», которое воспроизводит в тексте с той или иной верностью жизненную реальность, т.е. дублирует ее, не имеет конкретного соотнесения со сферой реальности – это сфера существования наших чувств и ощущений, которая выражается только всем множеством переносных значений (семантических преобразований). Это сфера, в которой, по Изеру, «открываются границы семантической определенности словаря. Лексическое значение затемняется, чтобы высветить другое, причем комбинация устанавливает такое соотношение фигурального и исходного, что возможно как отграничение словесных полей друг от друга, так и колебания точки зрения между ними. В зависимости от того, какой взгляд задается фигурой и какой основной, всякий раз возникают семантические переакцентуации. В конце концов, мы получаем нестабильность таким способом организованных отношений, вибрирующих и дающих тем спектр, который нельзя свести ни к одному из словесных полей» [Изер 2001, 194]. В целом же в триаде происходит нивелирование границы с

обеих сторон: а именно, происходит ирреализация реального и становление реальностью воображаемого. Оба эти направления и указывают нам путь к «чуду творчества».

И тут мы обратимся к упомянутой ранее статье Ю.В. Шатина «Событие и чудо», в которой автор находит объединяющий компонент между двумя заглавными сущностями, связанный «с нарушением вероятности последовательности каких-либо событий» [Шатин 1996]. И хотя Ю.В. Шатин и говорит о подвижности границ между «событием и чудом» в каждом конкретном тексте, он эксплицитно не выводит мотив «чуда» за рамки событийности (и бытийности в широком смысле), т.е. по существу не допускает существования чуда в области сферы человеческих чувств и восприятия. Однако при этом в статье содержатся очень ценные наблюдения из области семиологии, которые как раз работают на мою гипотезу. Шатин пишет, что «событие можно определить как сообщение, которое реализует наименее вероятный код языка и поэтому отмечается субъектом в определенных границах, *а чудо – это нарушение самого языкового кода, требующее выхода за границы данного языка и создания нового кода*» [Шатин 1996] (выделения мои – НФ). Хочется отметить и еще одно очень важное наблюдение Шатина о противоположности статуса «события» и «чуда» в тексте, которые для последующего анализа окажутся релевантными: *событие всегда дискретно, чудо континуально*.

Итак, взяв за исходные положения, что чудо требует выхода за границы существующего языка и что чудо по своей природе континуально, проанализируем три текста Пушкина, Пастернака и Набокова, которые можно отнести к жанру «прозы поэта». Я попытаюсь показать, что в этих произведениях присутствует «поэтическое» начало, существующее вне рамок определенной формы выражения, которое возводит текст в разряд «чудотворных». Наиболее точное определение этому началу дал В. Набоков в своей работе о Гоголе: «Под поэзией я понимаю тайны иррационального, познаваемые при помощи рациональной речи» [1987, 194].

И в поисках чудесной тайны обратимся сначала к тексту «Метели» А.С. Пушкина. Вспомним, что герой романа Набокова «Дар» Федор Годунов-Чердынцев в поисках образца для оттачивания своего мастерства не раз обращается к прозаическим произведениям Пушкина, однако остается в недоумении, почему в его повести «Метель» в нескольких близлежащих строках 5 раз встречается слово *поминутно* [3, 229][1]. Не-

[1] Цит. по изданию только с указанием тома и страницы: Набоков В. Собрание сочинений в 4 томах. М., 1990.

ужели Пушкин сам не замечал такой стилистической погрешности? Попробуем понять, почему наречие «поминутно» становится столь композиционно значимым в этом тексте Пушкина.

Первым обратил внимание на особую роль слов с корнем *минут-* в «Метели» С. Давыдов в своей классической статье «Звук и тема в прозе Пушкина» [Давыдов 1999]. Исследуя звуковую организацию этого текста, ученый обнаружил, что ключевые его слова *метель*, *буря* и *ветер* отнюдь не доминируют в тексте (они встречаются соответственно 8, 2 и 3 раза), а особую частотность получают слова *минута* (11) и производное от него *поминутно* (8). Итак, всего слова с корнем *минут-* встречаются в повести 19 раз. К толкованию Давыдовым этого явления мы вернемся немного позже, сейчас же обратимся к самому тексту повести, а именно, обратим внимание на то, как автор членит свой текст на абзацы.

Если мы вспомним пушкинское стихотворение «Бесы», написанное незадолго до повести, то увидим, что в нем образ кружащейся метели «закодирован» иконически – в самом строении стиха несколько раз рефреном повторяются строки, воспроизводящие волнообразное движение стихии: *Мчатся тучи, вьются тучи; / Невидимкою луна / Освещает снег летучий; / Мутно небо, ночь мутна*[1, 475][1]. В повести же «Метель» точно так же подано движение незадачливого Владимира, который так и не попал на венчание со своей возлюбленной. Описание движения этого героя в метели делится Пушкиным на отдельные абзацы, т.е. подается дискретно, и само это разделение как бы затрудняет и задерживает движение путника. Владимир все время стремится к цели, на что указывает начинающее несколько абзацев наречие *наконец*, однако затем следуют абзацы, в начале которых стоит противительный союз *но*, отрицающий ее достижение. Беспорядочное движение Владимира задается и все время повторяющимся наречием *поминутно*, которое соединяет разрозненные абзацы.

Интересно, что абзац, непосредственно предшествующий описанию этого странствия Владимира в метели завершается констатацией, что до церкви можно добраться за 20 минут: *Дорога была ему знакома, а езды* ***всего двадцать минут*** [3, 61]. Получается, что в тексте не хватает всего одного упоминания о «минуте», чтобы время в дороге развивалось в правильном направлении. Где же прячется эта минута и какую функцию в тексте она выполняет?

Заметим, что первый же абзац о метели начинается с противительного «но», и как раз сообщается, что в «*одну минуту дорогу занесло*»: ср. «***Но едва*** Владимир выехал за околицу в поле, как поднялся ветер и

[1] Цит. по изданию только с указанием тома и страницы: Пушкин А.С. Сочинения в 3 томах. М, 1985.

сделалась такая ***метель,*** что он **ничего не** взвидел. ***В одну минуту дорогу занесло*****;** окрестность исчезла во мгле ***мутной*** и желтоватой, сквозь которую летели белые хлопья снегу; **небо** слилося с землею. Владимир очутился в поле и напрасно хотел снова попасть на дорогу; лошадь ступала наудачу и ***поминутно*** то въезжала на сугроб, то проваливалась в яму; сани ***поминутно*** опрокидывались; Владимир старался только **не** потерять настоящего направления. ***Но*** ему казалось, ***что уже прошло более получаса***, а он **не** доезжал еще до Жадринской рощи. ***Прошло еще около десяти минут***; рощи все было **не** видать. Владимир ехал полем, пересеченным глубокими оврагами. ***Метель*** **не** утихала, **небо не** прояснялось. Лошадь начинала уставать, а с него пот катился градом, несмотря на то, что он ***поминутно*** был по пояс в снегу» [3, 61-62].

Если же мы будем восстанавливать в этом абзаце цепочку связей близкозвучных слов, то получим следующую последовательность: *метель-минуту-мутной-поминутно-поминутно-минут-метель-поминутно.*

Вспомним, что в стихотворении «Бесы» слово *метель* вовсе не упоминается, а о ней нам напоминается только метонимически при помощи ключевых слов «мутна» и «мутной». В «Метели» же звуковая аллюзия более очевидна, и она как раз задается через «мглу» и «минуту», следующее же за сочетанием «во мгле мутной» *поминутно* лишь усиливает заданную тему трехкратным повтором. Однако в абзаце обнаруживаются еще закольцовывающее его элементы: это операторы отрицания «но» и «не», которые вовлекают в звуковой круговорот и слово «небо»: *ноничего не взвидел-небо-только не потерять-но-не доезжал-не видать-не утихала- небо не прояснялось.* Вся же цепочка целиком как раз развивает тему «мутного неба» «Бесов». Если же мы будем следить за отсчетом времени, то с точки зрения Владимира за время развертывания первого абзаца «пути» прошло около 40 минут.

Какое же значение в этом абзаце приобретает слово *поминутно*? Если мы обратимся к Словарю языка Пушкина, то там представлены следующие толкования этого наречия: «Часто, постоянно, все время» и «С минуты на минуту»[1]. Ни одно из них не является актуальным в нашем контексте. Попутно заметим, что по данным словаря, это слово достаточно часто употребляется у Пушкина – 94 раза (в поэзии, прозе, письмах, публицистике), и немного странно, что оно так однообразно и скупо в нем проиллюстрировано. Согласно подсчетам С. Давыдова, только в пушкинской прозе оно встречается 36 раз, значит, его частотность в «Метели» доходит до 0,25 всех употреблений, что не может быть случайностью [Давыдов 1999, 15]. Конечно, смысл «постоянно» представлен в данном контексте, тем более что *поминутно* 3 раза по-

[1] Словарь языка Пушкина. М., Азбуковник, 2000. Т. 3. С. 556.

вторяется, делая этот смысл иконичным, но также не менее явным становится смысл «каждую минуту», который благодаря звуку соединяется и с темой «помутнения» и почти бессознательно с темой «поминовения» (ср. *поминуть*).

Далее также каждый новый абзац открывается надеждой на изменение положения дел, однако тут же вмешиваются уже заведенные операторы «но» и «не», выводящие на поверхность ошибку в направлении движения: ***«Наконец*** он увидел, что едет **не** в ту сторону. Владимир остановился: начал думать, ***припоминать***, соображать, и уверился, что должно было взять ему вправо. Он поехал вправо. Лошадь его чуть ступала. ***Уже более часа был он в дороге***. Жадрино должно было быть **недалеко**. ***Но он ехал, ехал***. а полю **не было конца**. Все сугробы да овраги; ***поминутно*** сани опрокидывались, ***поминутно*** он их подымал. ***Время шло***; Владимир начинал сильно беспокоиться.

И далее все идет по той же заведенной схеме, когда соотносимое с чудесным выходом «наконец» получает разрешение лишь в выражении «не было конца» [3, 62]. Ср.:

«***Наконец*** в стороне что-то стало чернеть. Владимир поворотил туда. Приближаясь, увидел он рощу. Слава богу, подумал он, теперь близко. Он поехал около рощи, надеясь тотчас попасть на знакомую дорогу или объехать рощу кругом: Жадрино находилось тотчас за нею. Скоро нашел он дорогу и въехал во мрак дерев, обнаженных зимою. Ветер **не мог тут** свирепствовать; дорога была гладкая; лошадь ободрилась, и Владимир успокоился.

Но он ехал, ехал, а Жадрина было не видать; роще **не было конца**. Владимир с ужасом увидел, что он заехал в незнакомый лес. Отчаяние овладело им. Он ударил по лошади; бедное животное пошло было рысью, но скоро стало приставать и ***через четверть часа*** пошло шагом**,** несмотря на все усилия **несчастного** Владимира» [3, 62].

В результате, когда Владимир достигает, наконец, цели, проходят отнюдь не «свистящие у виска» минуты, а целая ночь, которая роковым образом поворачивает его судьбу, а именно, по направлению к смерти. Недаром в конце пути он оказывается «**недвижим**, **как человек, приговоренный к смерти**» [3, 63], а для того чтобы узнать свою судьбу он не может ждать ни минуты: «**Не прошло минуты**, он опять начал стучаться» [3, 63].

Объясняя художественную этимологию имени Владимир в «Метели», Давыдов начинает соотносить ее уже не с понятием ‘міръ’ (вселенная), а омонимичным «мир» ‘покой’ и вычленяет в нем корень «умирания» (именно умирающим видит его невеста Марья Гавриловна во сне).

Однако, мы знаем, что повесть завершается счастливым концом и имеет чудесное разрешение. А возникает оно потому, что звуковым со-

четанием *м-р* связаны не только имена Марьи и Владимира, но и Бурмина, ее истинного суженого, которого «конем не объедешь». Посмотрим в связи с этим, как по контрасту с описанием движения Владимира в метели дан в повести рассказ Бурмина, обращенный к Марье Гавриловне. Обнаруживаем, что рассказ о той же метели и о невероятных событиях, последовавших за путешествием Бурмина, укладывается в один абзац и подан в форме прямой речи. Фактически такое не дискретное, а континуальное строение текста объясняет, почему Бурмин не успел даже остановиться и опомниться, как стал «мужем» еще неизвестной ему тогда девушки.

Важно при этом, что перед объяснением Бурмина три раза повторяется слово минута. А именно, Марья Гавриловна «приуготовляла развязку самую неожиданную и *с нетерпением ожидала минуты романического объяснения*», ей казалось, что «*решительная минута*» уже близка, и наконец, Бурмин «*потребовал минуты внимания*» [3, 66-67].

В самом же рассказе судьбоносная метель именуется Бурминым «бурей»:

«– В начале 1812 года, – сказал Бурмин, – я спешил в Вильну, где находился наш полк. Приехав однажды на станцию поздно вечером, я велел было поскорее закладывать лошадей, как вдруг ***поднялась ужасная метель***, и смотритель и ямщики советовали мне переждать. Я их послушался, но **непонятное** беспокойство овладело мною; казалось, кто-то меня так и толкал. ***Между тем метель не унималась***; я **не** вытерпел, приказал опять закладывать и поехал в самую ***бурю***. Ямщику вздумалось ехать рекою, что должно было сократить нам путь тремя верстами. Берега были занесены; ямщик проехал мимо того места, где выезжали на дорогу, и таким образом очутились мы в **незнакомой** стороне. ***Буря не утихала***; я увидел огонек и велел ехать туда. ***Мы приехали*** в деревню; в деревянной церкви был огонь. Церковь была отворена, за оградой стояло несколько саней; по паперти ходили люди. «Сюда, сюда!» – закричало несколько голосов. Я велел ямщику подъехать. «Помилуй, где ты замешкался? – сказал мне кто-то, – **невеста** в обмороке; поп **не** знает, что делать; мы готовы были ехать назад. Выходи же скорее». Я молча выпрыгнул из саней и вошел в церковь, слабо освещенную двумя или тремя свечами. Девушка сидела на лавочке в темном углу церкви; другая терла ей виски. «Слава богу, – сказала эта, насилу вы приехали. Чуть было вы барышню не уморили». Старый священник подошел ко мне с вопросом: «Прикажете начинать?» – «Начинайте, начинайте, батюшка», – отвечал я рассеянно. Девушку подняли. Она показалась мне **недурна... Непонятная, непростительная ветреность...** Я стал подле нее перед аналоем; священник торопился; трое мужчин и горничная поддерживали **невесту** и заняты были только ею. Нас обвен-

чали. «Поцелуйтесь», – сказали нам. Жена моя обратила ко мне бледное свое лицо. Я хотел было ее поцеловать... Она вскрикнула: «Ай, **не он! не он**!» – и упала **без памяти**. Свидетели устремили на меня испуганные глаза. Я повернулся, вышел из церкви безо всякого препятствия, бросился в кибитку и закричал: «Пошел!» [3, 68].

Так, получается, что в фамилии Бурмина оказывается закодированной та минута, которая позволила ему совпасть «по ветру» с движением метели (Бурмин=буря+минута) и которая чудесным образом соединила его с Марьей Гавриловной, которую «чуть не уморили». Само слово «*невеста*» в тексте также связывается с «*непонятной, непростительной ветреностью*».

Попробуем ответить, в каком пространстве существует эта минута, которая разрешила судьбы героев таким случайным образом? Она существует только в имангинативном пространстве текста, который «поминутно» стремится к своей развязке. Однако, задается эта чудесная развязка уже самим выбором имен героев. Таким, образом «чудотворчество» заключается в самом автореферентном существовании художественного текста, поскольку знаки разных языковых уровней, из которых построен текст, обнаруживают свою иконичность. Материализует же эту иконичность именно звуковая организация текста, которая, по мысли Бродского, и является «колоссальным ускорителем сознания, мышления, мироощущения» [Бродский 1992, 193].

Обратимся теперь к роману «Доктор Живаго», в котором также неимоверное количество чудесных случайностей, как и в прозаических вещах Пушкина. Однако здесь у Пастернака мы имеем дело не с чудесной развязкой (хотя одно из стихотворений Живаго как раз озаглавлено «Чудо» – к нему мы еще вернемся), а с чудесным восстановлением генетических связей в романе – что подводит к «чуду воскресения», идея которого заложена в одном из первоначальных заглавий романа «Смерти не будет». Свою идею «воскресения» Живаго рассказывает Анне Ивановне (матери Тони, имя-отчество которой созвучно Иоанну), находящейся на смертном одре: «Но все время одна и та же необъятно тождественная жизнь наполняет вселенную и ежечасно обновляется в неисчислимых сочетаниях и превращениях. Вот вы опасаетесь, воскреснете ли вы, а вы уже воскресли, когда родились, и этого не заметили» [3, 69][1].

Удивительной с этой точки зрения является взаимная проекция двух дистантных фрагментов романа, которая восстанавливает оборванные судьбой родственные связи в семье Живаго. Так, в части первой

[1] Все цитаты из произведений Б.Л. Пастернака приводятся по изданию только с указанием тома и страницы: Борис Пастернак. Собрание сочинений в 5 томах. М.: Художественная литература, 1989-1992.

(гл. 6) романа, где описывается пребывание маленького Юры с дядей в Дуплянке, имении Кологривова летом 1903 года, обращает на себя внимание абзац, в котором Юра вступает в непосредственное «звуковое» общение с матерью, образ которой для него растворен во всей окружающей живой природе: «*Здесь была удивительная прелесть! Каждую минуту слышался чистый трехтонный высвист иволог, с промежутками выжидания, чтобы влажный, как из дудки извлеченный звук до конца пропитал окрестность. Стоячий, заблудившийся в воздухе запах цветов пригвожден был зноем неподвижно к клумбам. Как это напоминало Антибы и Бордиреру! Юра поминутно поворачивался направо и налево. Над лужайками слуховой галлюцинацией висел призрак маминого голоса, он звучал Юре в мелодических оборотах птиц и жужжании пчел. Юра вздрагивал, ему то и дело мерещилось, будто мать аукается с ним и куда-то его подзывает*» [3, 15]. В этом абзаце присутствует удивительная огласовка, которая создается звуками **А** и **У** (они выделены жирным шрифтом), непосредственно передающими это «ауканье» с матерью[1]. Заметим, что здесь впервые появляется сочетание «*влажный звук*», который оказывается «*слуховой галлюцинацией*» Юрия, и этот звук корреспондирует с «*живописностью*» места, оно «*тоже напоминало маму, которая любила природу и часто брала Юру с собой на прогулки*» [3,11]. Но эта «живописность» еще связана и с самой родовой фамилией ЖИВАГО (о чем писал ранее Е. Фарыно), в чертах же дяди Юра прочитывал материнские черты (*Юре хорошо было с дядей. Он был похож на маму*), и «как у нее, у него было дворянское чувство равенства со всем *живущим*» [3,11]. Таким образом, «живое присутствие» матери Живаго в Дуплянке задается как частотой употребления слов с корнем ЖИВ- (несмотря на то, что роман начинается с оксюморона «хоронят Живаго»), сходством дяди с ней, а также звукописным оформлением сцены «контакта» при помощи звуков **А** и **У**, которые задают внутреннюю форму пока еще неопределенного звукообраза, соединенного ассоциативного с понятием «влажности».

Дальнейшее развитие этого звукообраза находим уже в шестой части романа (гл. 3), в которой описывается возвращение Юрия Живаго с фронта в Москву. По возвращении «*главной новостью в Москве для него был этот мальчик*» – его сын Сашенька. Когда мальчик родился,

[1] В беседе с Л. Флейшманом на конференции в Милане, посвященной 50-летию романа «Доктор Живаго» (ноябрь 2007), мы пришли к выводу, что, конечно, в цитируемых фрагментах существуют гораздо более глубокие повторы. Ср., например, в данном контексте*: выжидания – влажный – лужайкой – жужжании; пригвожден неподвижно, извлеченный звук – заблудившийся в воздухе запах* и др. Однако для данных композиционных соответствий они служат скорее дополнительным фоном и поэтому специально не оговариваются.

Живаго сразу призвали, но до отъезда ему удалось навестить Тоню в клинике во время кормления детей. И вот теперь в Москве доктор Живаго вспоминает момент, когда он впервые различил среди многих голос своего сына, в котором «плач» тоже составлял «влажную основу»:

*«– **Уа, уа,** – почти без ч**у**вств**а**, к**а**к по долг**у** сл**у**жбы, пищ**а**ли м**а**л**ю**тки на одной ноте, и только один голос выделялся из этого **у**нисона. Ребенок тоже кричал "**уа, уа**", и тоже без оттенка страдания, но, как казалось, не по обязанности, **а** с каким-то вп**а**д**а**ющим в б**а**с, **у**мышленным, **у**грюмым недр**у**желюбием.*

***Ю**рий **А**ндреевич тогда уже решил назвать сына в честь тестя **А**лександром. Неизвестно почему он вообразил, что так кричит его м**а**льчик, потому что это был плач с физиономией, уже содерж**а**вший б**у**д**у**щий х**а**р**а**ктер и с**у**дьб**у** человека, пл**а**ч со зв**у**ковой окр**а**ской, з**а**кл**ю**чавшей в себе имя м**а**льчика, имя **А**лександр, как вообразил себе **Ю**рий **А**ндреевич.*

***Ю**рий **А**ндреевич не ошибся. Как потом выяснилось, это действительно пл**а**к**а**л С**а**шенька. Вот то первое, что он знал о сыне*» [3, 171].

Как мы видим и слышим, здесь вновь возникают знакомые нам звуки, но уже в другой последовательности **У** и **А**, при этом по принципу обратной симметрии сын Юрия Андреевича (его инициалы ЮА) получает инициалы, обратные отцовским (Александр Юрьевич – АЮ, и назван он в честь тестя Громеко). Вспомним, что Юру впервые начинают звать Юрием Андреевичем[1] и доктором Живаго именно в главе, где описывается рождение его сына (часть 4, гл. 5), параллельно с тем, как «*дождь лил самым неутешным образом, не усиливаясь и не ослабевая*». Значимым оказывается и то, что сыновий плач «**УА**» кажется Юрию Андреевичу «плачем с физиономией», «плачем со звуковой окраской» – и эта «живописность» плача немного позже в главе мотивируется портретным сходством сына Живаго с его матерью: «*Мальчик в кроватке оказался совсем не таким красавчиком, каким его изображали снимки, зато это была вылитая мать Юрия Андреевича, покойная Мария Николаевна Живаго, разительная ее копия, похожая на нее больше всех сохранившихся после нее изображений*» [3, 172] Если мы внимательно

[1] В этом отношении интересны наблюдения В. Хлебникова о семантике звукосочетаний АУ и УА: «Ведь если есть понятие отечества, то есть понятие и сыновства, будем хранить их обоих». *Пра-пра-внучечеству* охота качать стиховую люльку лишь «своею собственной рукой». Произнося «уа», оно закрывает уши на («замшелые»?) «ау» отговоривших своё рощ «старших возрастов» и порой как бы «врезает» увещевающему: «Мне эти "ау" глубоко пополам». Цит по: Григорьев В.П. У «Братской колыбели» (17/05/06) // http://www.topos.ru/article/4676.

посмотрим на строение последней фразы, то заметим, что «мальчик» оказывается растворенным в «женском начале» ЖИВАГО (*это была вылитая мать Юрия Андреевича*), а само прилагательное «вылитая» связывается с темой «течения» жидкости. И если раньше в Дуплянке «проводником» общения с матерью была «похожесть дяди», то теперь сам плачущий мальчик объявляется копией матери.

Далее Юрий Андреевич едет на Урал в город Юрятин, в названии которых также значимыми являются звуки **У** и **А**, и где собственно далее разрешается судьба доктора Живаго и в итоге он разлучается с сыном. Не имея возможности подробно говорить о всех переплетениях романа, нельзя не сказать о том, что реального «чуда» в прозаическом тексте романа не происходит, несмотря на то, что центральным его образом в «чудодейственной» сфере является иконописный образ Георгия Победоносца, как бы сошедшего с иконы «Чудо святого Георгия о змие». Юрий Живаго скорее манифистирует собой житийную икону «Георгий Великомученик в житии». И даже в стихотворении «Сказка» мы скорее имеем дело с разрешением, подобным тому, которое дано в стихотворении М. Цветаевой «Московский герб: герой пронзает гада…» 1918 года:

Что спят мужи - сражаются иконы.

В «Сказке» Пастернака как раз мы находим «Победоносца, победы не выдержавшего» (которого встречаем в более позднем цикле Цветаевой «Георгий» (1921), там поверженными оказываются оба противника:

Конь и труп дракона
Рядом на песке.
В обмороке конный,
Дева в столбняке [3, 524].

Если же мы обратимся к прозаическому тексту романа, то Живаго и там сдает свои позиции. Ведь он сам отдает свою любимую Лару (символизирующую и блоковскую Россию, отдавшуюся чародею, и Прекрасную Даму, и даже Революцию) Комаровскому, который представлен в романе как змей-искуситель. Параллельно Юрий пишет стихотворение о Егории Храбром, и только в этом поэтическом пространстве он чувствует себя как «на коне»: «Он услышал ход лошади, ступающей по поверхности стихотворения, как слышно спотыкание конской иноходи в одной из баллад Шопена. Георгий Победоносец скакал на коне по необозримому пространству степи, Юрий Андреевич писал с лихорадочной торопливостью, едва успевая записывать слова и строчки, являющиеся сплошь к месту и впопад» [3, 435].

Таким образом, получается, что «чудо» у Пастернака оказывается возможным только в имагинативной области – а именно, в области

«стихо-творения», которое переключает художника в пространство свободы творчества. Недаром, в стихотворении «Чудо» живаговского цикла речь идет как раз о «минуте свободы», которая необходима для проекции сотворенного в воображении чуда в действительность:

Найдись в это время минута свободы
У листьев, ветвей, и корней, и ствола,
Успели б вмешаться законы природы.
Но чудо есть чудо, и чудо есть Бог.
Когда мы в смятеньи, тогда средь разброда
Оно настигает мгновенно, врасплох [3, 534].

И, наконец, еще одно чудесное разрешение встречаем в рассказе В. Набокова с символическим названием «Рождество», которое тоже задается особым членением текста на абзацы. Отец с «говорящей» фамилией Слепцов приезжает под Рождество в свое имение, чтобы похоронить там сына. Он в отчаянии. Отец перебирает вещи умершего сына и вдруг находит коробку с бабочками и их куколками, которые ловил и собирал сын летом. Слепцов приносит эту коробку в комнату, и неожиданно в рождественскую ночь находится разрешение его отчаянного состояния – происходит чудо. Неожиданность и найденное решение «жить дальше» задается Набоковым именно необычным разделением текста на абзацы, которое мы наблюдаем после одиноко поставленного предложения:

«–...Смерть, – тихо сказал Слепцов, как бы кончая длинное предложение» [1, 324].

Слепцов неожиданно прозревает (ср. оксюморон: *Слепцов открыл глаза*), и к нему возвращается потерянное ощущение «счастья жизни». Но это происходит не сразу, а постепенно, по мере того, как внутри длинного серединного абзаца «медленно и чудесно» раскрываются крылья бабочки, оживающей в тепле:

«Тикали часы. На синем стекле окна теснились узоры мороза. Открытая тетрадь сияла на столе, рядом сквозила светом кисея сачка, блестел жестяной угол коробки. Слепцов зажмурился, и на мгновение ему показалось, что до конца понятна, до конца обнажена земная жизнь – ***горестная до ужаса, унизительно бесцельная, бесплодная, лишенная чудес...***

И в то же мгновение щелкнуло что-то, тонкий звук – как будто лопнула натянутая резина. Слепцов открыл глаза и увидел: в бисквитной коробке торчит порванный кокон, а по стене, над столом, быстро ползет вверх черное сморщенное существо величиной с мышь. ***Оно остановилось***, вцепившись шестью черными мохнатыми лапками в стену, и стало странно трепетать. ***Оно вылупилось от того***, что изнемогающий от горя человек перенес жестяную коробку к себе, в теплую

комнату, оно вырвалось оттого, что сквозь тугой шелк кокона проникло тепло, ***оно так долго ожидало этого***, что напряженно набиралось сил и вот теперь, вырвавшись, ***медленно и чудесно*** росло. ***Медленно разворачивались смятые лоскутки***, бархатные бахромки, крепли, наливаясь воздухом, веерные жилы. ***Оно стало крылатым незаметно***, как незаметно становится прекрасным мужающее лицо. И крылья – еще слабые, еще влажные – ***все продолжали расти, расправляться, вот развернулись*** до предела, положенного им Богом, – и на стене уже была – вместо комочка, вместо черной мыши, – громадная ночная бабочка, индийский шелкопряд, что летает, как птица, в сумраке, вокруг фонарей Бомбея.

И тогда простертые крылья, загнутые на концах, темно-бархатные, с четырьмя слюдяными оконцами, вздохнули в порыве ***нежного, восхитительного, почти человеческого счастья»*** [1, 324-325].

Если мы внимательно посмотрим на этот фрагмент, то увидим, что членение на абзацы проходит как раз в тех точках, где появляется соединительный союз «И», и оно призвано делать неожиданным заданное природой изначально. Заметим также, что сама «бабочка» называется сначала как «существо» среднего рода, некоторое «оно», подобное чувству Слепцова, и только после слов о «пределе, положенном Богом», возникает образ «громадной ночной бабочки», подобной счастью. Иконическими оказываются в этом тексте и тире, как бы дублирующие слово «крылья» и помогающие им набрать силу. В самой же строке, где крылья разворачиваются до предела, «положенного Богом», неожиданно находим анаграмму заглавного слова «Рождество»: ***ВСЕ пРОДОлЖали РаСТи.***

Таким образом, чудо творения создается самой тканью текста, которая есть материализация образного замысла художника слова.

Литература:

Бродский И. Нобелевская лекция // Бродский И. Набережная неисцелимых. М., 1992.

Давыдов С. Звук и тема в прозе Пушкина // Пушкин и поэтический язык XX века. М., 1999

Изер В. Акты вымысла, или что фиктивно в фикциональном тексте // Немецкое философское литературоведение наших дней. Антология. Изд-во С.-Петербургского ун-та. – СПб, 2001.

Набоков В. В. Николай Гоголь //Новый мир, 1987, № 4.

Шатин Ю.В. Событие и чудо // Дискурс. 1996. №2. Электронная версия: http://www.nsu.ru/education/virtual/discourse2_2.htm

Владимир Фещенко

СЕМИОТИКА ТВОРЧЕСТВА И ЛИНГВИСТИКА КРЕАТИВНОСТИ[1]

Титульная проблема состоявшейся конференции, казалось бы, обязывает к обстоятельному анализу нетрадиционных способов отношения к творчеству. Однако специфика творчества как такового состоит, как представляется, в том, чтобы уйти от классификаций, навязываемых нормативными научными актами, пусть и ценой некоторой нестройности и «набросочности» изложения. Моя статья будет состоять из кратких, предварительных (и, быть может, несколько обрывочных) рассуждений на тему творчества в связи с некоторым количеством соприкасающихся вопросов, преимущественно лингвистического и семиотического порядка, но с постоянной оглядкой на философское измерение этих вопросов, ведь первенство в обращении к проблеме творчества, конечно, принадлежит философии. Собственно, мотивом для выбора темы и отчасти для совместной формулировки темы всей конференции стал интерес к одному показавшемуся лично мне странным обстоятельству. Мы все употребляем слова «творчество», «творческий», «творец» и т.п. и в повседневной речи, и в научном дискурсе. Но осознается ли нами специфическое значение этого понятия или мы пользуемся им интуитивно, не придавая ему особого значения? С одной стороны, понятие творчества вездесуще – его можно применить к чему угодно и с какой угодно целью, но с другой возникает вопрос – вкладывается ли в это понятие какой-либо отчетливый смысл?

Уже приходилось писать в предшествующей работе[2], что однозначное толкование термину творчество дать затруднительно, и нелегко поместить его в таком виде в словарь философских и научных понятий. Процитируем еще раз одну из попыток междисциплинарного определения художественного концепта творчество – статью известного философа и логика П.С. Попова «Творчество» в «Словаре художественных терминов» ГАХН, относящуюся к 1920-м гг.: «Прежде всего следует установить разницу между творчеством, творением как продуктом и

[1] Работа над статьей выполнена при поддержке грантов Федерального агентства по науке и инновациям № МК-3896.2007.6 «Лингвистическая эстетика в европейской словесности XX века» и № НШ-6469.2008.6 «Оптимизация семиотических процессов в многоязычных контекстах».

[2] *Фещенко В.В.* Autopoetica, или Об одной языковой особенности творческого сознания // Гуманитарная наука сегодня: материалы конференции. М.-Калуга, 2006. С. 116-137.

творчеством как процессом. Под творчеством можно разуметь самое произведение искусства, самый художественный памятник <…> - это есть творчество как объект уже сконструировавшийся и подлежащий изучению с точки зрения его структуры, композиции и т.д. В специфическом значении под творчеством разумеется самое созидание, постепенное оформление, самая работа над художественным или каким-нибудь другим произведением, так сказать его творческая история»[1]. Так же, как и в предыдущей статье, меня здесь по преимуществу будет интересовать второе значение, а именно - творчество как процесс, связанный с определенным способом творческого мышления и особым устройством творческого сознания.

Линии разработки проблемы творчества традиционно принадлежат двум дисциплинам – философии и психологии. Существуют труды по философии творчества, в естествознании выработаны некоторые теории творчества (А. Кёстлер, Дж. Гилфорд), хорошо исследована психология творческого процесса[2]. Однако с анализом самого понятия, а точнее - *концепта творчества* дело обстоит сложнее. Такого концептуального анализа пока нет, и здесь я хотел бы предложить некоторые наметки в этом направлении - направлении, которое можно было бы назвать «*семиотикой творчества*».

Если в психологических и философских исследованиях творческая деятельность является весьма давним объектом изучения, то в семиотическом ключе данная проблема, насколько мне известно, до сих пор не ставилась[3]. В свою очередь, и семиотику на всем протяжении ее развития практически не интересовала проблема знакотворчества[4], т.е. знака со стороны его порождения (хотя отдельные прецеденты к этому можно

---

[1] Словарь художественных терминов. Г.А.Х.Н. 1923-1929 гг. М., 2005. С. 386.

[2] Литература здесь поистине необозрима. Укажем лишь на только что вышедший труд философа О. Кривцуна, где исследуются малоизученные превращения, которые претерпевает сознание художника в момент рождения произведения искусства: *Кривцун О.А*. Творческое сознание художника. М., 2008. В нем можно, в частности, найти перечень литературы по методологии и специфике художественного творчества.

[3] Можно сослаться лишь на две работы, в которых так или иначе проблема творчества рассматривается в семиотическом ключе. Во-первых, это коллективный сборник, вышедший еще в 1970-х гг.: Семиотика и художественное творчество. М., 1977; и во-вторых, индивидуальная монография: *Глотова Г.А*. Психология творчества и семиотика. Екатеринбург, 1992.

[4] Исключение составляет совсем недавно вышедшая в русском издании книга чешско-голландского литературоведа-семиотика М. Грыгара: *Грыгар М.* Знакотворчество: Семиотика русского авангарда. СПб., 2007.

найти еще в работах В. Волошинова, Л. Выготского, Г. Шпета и Я. Мукаржовского). Таким образом, в статье я коснусь двух планов проблемы: 1) творчество как концепт, рассмотренный с семиотических позиций (*семиотика творчества*), и 2) творчество как принцип работы с языковым материалом (*лингвистика креативности*).

1. Творчество как семиотический концепт

Частная этимология слов, обозначающих творчество, в отдельных языках задает важные вариации значения этого концепта. В русском языке обращает на себя внимание происхождение слова «творить» из и.-е. основы *tuer-tuor*, означающей «охватывать», «обрамлять», «огораживать» (т.е. творчество мыслится здесь как оформление чего-либо, ср. этимологически однокоренные слова «творог» и «твердь»).

Как показывают словарные данные, разветвленную крону словоформ, обозначающих творчество, находим в древнегреческом языке. Греки пользовались тремя лексическими основами, соответствующими трем понятиям о творчестве – 1) *gen*, 2) *techne* и 3) *poiein*[1]. При этом наблюдается любопытное семантическое разграничение между корнями *gen* и *techne*. Значение основы *gen* – «зарождение, образование, появление возникновение чего-либо». Отсюда *genesis* – «первоисточник, первоначало». Когда Гиппократ пишет о «родине», он употребляет слово *genea*, указывая на взаимосвязь *места* его *рождения* и самого *рождения* (*genesis*). Отсюда целый ряд дериватов: *Genetes* – творец, родитель, *gennao* – процесс рождения, произведения на свет, а *goynema* – дитя, создание, творение. Не случайно *gyne* – это женщина, родительница, а *Genetyllis* – богиня зачатия и родов. Таким образом, все, что *рождается, произрастает, совершается, становится, изменяется, приходит, наступает, достигает, возникает, оказывается, минует* – все выражается корнесловом *gen*.

Если основа *gen* образует слова, связанные с естественным процессом творчества-рождения, то корнеслов *techne*, восходящий к санскритскому *taksati* – конструировать, неизменно обозначает некоторое искусственное творчество-созидание. *Techne* – это творчество искусственное, рукотворное, нечто материально созданное человеком. Именно поэтому основное значение слова *techne* – искусство, ремесло, произведение. *Tekton* – это строитель, мастер, творец, зачинщик. Отсюда же *technema* – изобретение, произведение искусства, итог физической работы чело-

[1] Я пользуюсь следующим словарем: Греческо-русскій словарь, составленный А.Д. Вейсманомъ. Изд. 5-е. С.-П., 1899, так как в нем полнее всего отражены оттенки различных употреблений греческих терминов.

века, его рукотворных усилий. Чтобы обозначить материальный, искусственный вид творчества, в отличие от органического и естественного, греки пользовались понятием *techne*. Характерно, что греческое слово *gnome* – означающее «мысль, сознание, дух» произведено именно от основы *gen*, а не *techne*. Ибо мысль понимается греками как нечто сотворенное и порожденное в самом человеке, а не созданное им в результате материальной деятельности. Вспомним древнегреческий афоризм «мысль – это рождение себя в себе, человека в человеке». Отметим также, что современное понятие «техногенности» («техногенная катастрофа»), совмещающее в себе оба греческих корня, имеет смысл «искусственной производственной деятельности человека», отличной от естественной, природной.

Наконец, третий вид творчества – *poiein* означает уже преимущественно словесное творчество, из всех трех словоформ оно прочнее всего оказалось связанным в дальнейшей европейской культуре с идеей «личного творчества, поэтического произведения». Отметим, что Аристотель, выделяя три вида разума – деятельный, созерцающий и творящий, последний обозначал как *nous poietikos*. Именно эта основа вошла в современный концепт аутопоэзиса (*autopoiesis*), который на терминологическом уровне был введен чилийскими биологами У. Матураной и Ф. Варелой (см. ниже).

Родословную философии творчества можно вести начиная с Платона. По Платону, *всякий* переход из небытия в бытие - это творчество[1]. Эта же идея, по существу, положена в основание центральной догмы христианства о творении мира из ничего (”creatio ex nihilo”). В философско-методологическом плане эта заповедь образовала целую теорию – креационизм. Вплоть до эпохи Возрождения творчество трактовалось либо как безличный, внеиндивидуальный процесс, либо как процесс божественный. Любопытно, что идея личного творчества родилась из лона теоретического богословия. Согласно Августину Аврелию, Бог сотворяет мир, а человек участвует в осуществлении божественного замысла о мире. Личное деяние, индивидуальное решение как форма соучастия в творении мира богом создает предпосылки для понимания творчества как уникального и неповторимого личного акта. Своеобразный рецидив безличного понимания творчества возникает в XX в. у А. Бергсона, согласно которому творчество есть непрерывное рождение нового в жизни: оно есть нечто объективно совершающееся (в природе и в сознании) в противоположность субъективной технической деятельности конструирования.

---

[1] См. *Яковлев В.А.* Философия творчества в диалогах Платона // Вопросы философии. № 6, 2003, с. 142-154.

Если обратиться к современным словарным определениям понятия творчества, в общем виде все они сводятся к следующему: творчество – это деятельность, порождающая нечто качественно новое, никогда ранее не бывшее. Категория Нового оказывается, таким образом, ядром значения концепта творчество. Не удивительно, поэтому, что она переживает такой всплеск в эпоху авангарда, в начале XX века, когда создание нового возводится в принцип любой творческой деятельности (ср. формулу К. Малевича: «Человек перешел в новые обстоятельства и должен строить новую форму новых взаимоотношений»).

Во вступлении к настоящему сборнику материалов Ю.С. Степанов демонстрирует один из артефактов этой эпохи, связанный с проблемой творчества. Я бы добавил к этому еще ряд изданий, в центре которых оказывалась эта проблема. В 1907 г. выходит книга А. Бергсона «Творческая эволюция». Оказавшись в лоне философии жизни, концепт творчества преобразуется в важный концепт «жизнетворчества». С особой силой он расцветает в русской религиозной философии (Н. Бердяев «Смысл творчества», Ф. Степун «Жизнь и творчество», Флоровский «Тварь и тварность»). В 1913 г. Анри Пуанкаре публикует свою статью «Математическое творчество», в которой формулирует принцип творчества как создания новых комбинаций из взаимосвязанных элементов, несущих новые значимости. В 1926 г. выходит работа английского ученого Грэма Уолласа «Искусство мышления», в которой излагаются 4 стадии творческого процесса. Из отечественных работ стоило бы упомянуть еще книги П. Энгельмейера «Теория творчества» (1910) и Н. Пэрна «Ритмы, жизнь и творчество» (1925). Проблеме творчества посвящены также книга К. Эрберга «Цель творчества», статья «Творчество» в словаре художественных терминов ГАХН и краткий очерк А. Лосева «Диалектика художественной формы». Последняя работа важна и актуальна особенно тем, что в ней впервые излагается попытка представления творческого акта как логической структуры. Лосев фактически проводит семиотический анализ понятия творчество, рассматривая его в сопоставлении с родственными, но не совпадающими понятиями (такими, как становление, движение, изменение, развитие, действие, созидание и созидание нового). В конечном итоге им выводится аксиома диалектики творческой деятельности как созидания самодовлеющей предметности (к этой аксиоме я вернусь еще чуть ниже)[1].

[1] Подробнее о лосевской концепции творчества см. статью В.И. Постоваловой в наст. издании.

Для описания концепта «творчества» нужно иметь в виду и его антиконцепты[1]. И.П. Смирнов предлагает такой концепт, как противотворчество, отмечая, что любое творчество (даже божественное ex nihilo) основывается на противодействии предшествующему творчеству: «Понимание креации как пересоздания может быть свернуто до следующей формулы: творец есть тот, кто устанавливает некое отношение на месте уже имеющегося в наличии отношения»[2]. Инвариантом творчества здесь мыслится новое знание, в противовес знанию известному.

Другая пара антиконцептов - творчество и стереотипность. Эту оппозицию можно анализировать на примере художественных текстов – в какой мере тот или иной текст является творческим, т.е. реально создает новые значимости, а не просто воспроизводит стереотипную структуру других текстов[3]. Эту диаду можно было бы назвать - в хлебниковском духе - «творчество и вторчество», переменив местами две первые буквы слова. Эта же оппозиция соответствует разделению Хлебниковым всех людей на два рода – «изобретателей» и «приобретателей»: "Пусть млечный путь расколется на млечный путь изобретателей и млечный путь приобретателей" («Труба марсиан»).

Другим, уже современным антиконцептом творчества выступает «креатив» (или его иронично-«бобруйский» вариант «криотифф») - понятие из рекламного языка. Креатив – это создание «изюминки», «брэнда», цель процесса здесь – успех товара. Т.е. это творчество, в большей мере направленное на потребителя. Здесь действует прагматика адресата, в отличие от прагматики субъекта в творчестве. Креатив строится на массовой коммуникации, тогда как творчество – на коммуникации личной, межперсональной.

Еще одна пара концептов – «творчество» и «исследование». Существует две тенденции, первая из которых стремится сблизить эти понятия, а вторая, наоборот, развести. Так, в не столь давнем докладе о Михаиле Бахтине М.Л. Гаспаров проводит резкое различие между творче-

---

[1] Согласно Ю.С. Степанову, концепты и антиконцепты разделяются «тонкой пленкой», порой невидимой, но ощутимой при детальном, «минимализованном» разгляде. Антиконцепт – «в предельном случае это отрицание самого знака смысла: оставаясь каким-то знаком, этот знак становится для воспринимающего его сознания как бы прозрачным, не задерживает его внимание на себе, пропускает его сквозь себя, является видимым, но прозрачным, т.е. отрицанием знака, антизнаком» (*Степанов Ю.С.* Концепты. Тонкая пленка цивилизации. М., 2007. С. 171-172).

[2] *Смирнов И.П.* Бытие и творчество. СПб., 1996. С. 95.

[3] См. периодически выходящий в Перми межвузовский сборник научных трудов «Стереотипность и творчество в тексте» (на данный момент, по нашим данным, вышло девять выпусков).

ским и исследовательским подходом в истории литературы: «В культуре есть области творческие и области исследовательские». По мнению Гаспарова, «творчество усложняет картину мира, внося в нее новые ценности. Исследование упрощает картину мира, систематизируя и упорядочивая старые ценности»[1]. Это утверждение, столь категорично разводящее творчество и исследование, вызывает массу сомнений. Уже только потому, что с точки зрения обывателя исследования, т.е. наука, именно усложняет картину мира, а творчество, т.е. искусство, дает краткую, простую, емкую метафору. Скорее, необходимо признать, что в любой области культуры исследование и творчество переплетаются в большей или меньшей мере. Исследование при этом может выступать как составная часть творческого процесса, как средство к достижению художественной цели, а может и становиться целью такого процесса (в частности, во многих практиках экспериментального искусства, например, в живописи П. Филонова или научно-исследовательских фильмах В. Кобрина).

Разумеется, ряд антиконцептов творчества может быть продолжен, но я вынужден остановиться на этом небольшом перечислении и перейти ко второй части доклада, так как главный объект моего интереса в нем – не столько концептуальный анализ творчества, сколько взаимодействие концепта творчества с языковой деятельностью и действительностью.

2. Творчество как лингвистический принцип

Каким же образом соприкасаются области «творчества» и «языка»? Здесь можно сразу же выделить два теоретических аспекта этой связи: 1) подход со стороны языка 2) подход со стороны творчества.

В первом случае в объектив попадает творчество в обыденном языке – т.е. творческое использование языка в повседневной речи. Этим аспектом в самое последнее время активно занимается М.Н. Эпштейн, в свете так называемой «творческой филологии разыскания»[2]. Также можно упомянуть недавнюю работу английского лингвиста Роланда Картера “Язык и творчество”, рассматривающую различные проявления

[1] *Гаспаров М.Л.* История литературы как творчество и исследование: случай Бахтина // Русская литература XX–XXI вв.: проблемы теории и методология изучения. Материалы Международной научной конференции 10–11 ноября 2004 года: МГУ, филологический факультет, 2004. С. 8. (Благодарю Н. Серикову за помощь в разыскании данной работы).

[2] См. *Эпштейн М.* Русский язык в свете творческой филологии разыскания // Знамя, 2006, № 1. В 2006 г. М.Н. Эпштейн возглавил новый Центр творческого развития русского языка на базе С.-Петербургского университета.

креативного мышления в обыденном языке[1]. В этом же русле выполнены некоторые исследования В. Налимова на основе вероятностной модели языка[2].

Второй подход – со стороны творчества – выражается в поэтическом состоянии языка, т.е. в акте словесно-художественного творчества. Здесь порождающим началом является уже не окказиональная ситуация, как в первом случае, а авторское сознание, преобразующее язык на основе индивидуальной творческой идеологии. Естественно, градус творчества во втором случае языковой деятельности повышается значительно по сравнению со словотворчеством в обыденной речи. Это положение объясняется не просто эстетическими законами, вступающими в силу в поэтическом творчестве, но и подтверждается вполне точными количественными методами (в частности, исследованиями А. Колмогорова по метрике русского стиха с точки зрения энтропии языка). Таким образом, выделенные два аспекта языкотворчества следует разграничивать в силу различной меры творческого присутствия человека в языке.

Сама идея сближения концептов творчества и языка, как известно, уходит корнями в эпоху немецкого романтизма. Еще в конце 18 века о странной особенности языка творить самого себя задумывался Новалис: «Как раз своеобразие языка – что он озабочен только самим собой – никому не ведомо» («Монолог»). Однако уже спустя несколько десятилетий эта своеобразная черта языка стала «ведомой» и философски отрефлексированной; В. фон Гумбольдт убедительно заявляет: «Язык самодеятельно возникает только из самого себя». Тем самым зарождается идея о творящем духе языка, легшая в основу энергетической, или энергийной концепции языкознания. В наше время эта идея переживает возрождение уже в новых условиях – в самого разного рода синергетических концепциях языка (начиная от лингвистики языкового существования Б.М. Гаспарова[3] и семиотики хаотической эволюции Ю.С. Степа-

---

[1] *Carter R.* Language and Creativity. The Art of Common Talk. London, 2004. О «творческом аспекте языкового употребления» писал Н. Хомский в книге 1966 г. “Cartesian Linguistics”, см. русское издание: *Хомский Н.* Картезианская лингвистика. Глава из истории рационалистической мысли: Пер. с англ. М., 2005. Креативная лингвистика в применении к обучению языка рассматривается в работах: *Crystal D.* Language Play, 1998; *Cook G*. Language Play, Language Learning. Oxford, 2000. См. также новейшую работу: *Maybin, Janet and Swann, Joan* (2007) Everyday creativity in language: textuality, contextuality and critique. Applied Linguistics, 28 (4). pp. 497-517.

[2] См., например: *Налимов В.В.* Вероятностная модель языка: О соотношении естественных и искусственных языков. 3-е изд. Томск-М., 2003.

[3] *Гаспаров Б. М.* Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М.,1996.

нова[1] и заканчивая специально-философскими и лингвистическими работами Л.П. Киященко, А.А. Коблякова и Г.Г. Москальчук[2]). Концепция аутопоэзиса, сопутствующая синергетической концепции языка, уже в самом своем названии содержит указание на творчество и созидание – от греч. poiesis, о котором шла речь выше. Идея аутопоэзиса в изложении чилийских ученых У. Матураны и Ф. Варелы позволяет понять уже более конкретно и более предметно, чем у Гумбольдта, каким образом язык самосозидается. Для этого в аутопоэтическую теорию ими вводится понятие «языка в действии» (languaging) в противовес обычному пониманию языка как символической схемы (language). Разумеется, влияние гумбольдтовской энергии versus эргон здесь более всего ощутимо.

Говоря о языке как творческом процессе, невозможно пройти мимо тех лингвофилософских концепций, которые формировались по пути от Гумбольдта к современности. Непосредственными наследниками этой традиции в отечественной филологии были А. Потебня и его школа (А. Горнфельд, Н. Овсянико-Куликовский и др.). Эта линия объемно представлена в книге А. Погодина «Язык как творчество», вышедшей в Харькове в 1913 г.[3] Андрей Белый был первым, кто спроецировал принципы энергийной лингвистики на собственную поэтическую практику и художественную теорию. В статье «Магия слов» он пишет, что «поэзия прямо связана с творчеством языка; и косвенно связана она с мифическим творчеством»[4]. Целью поэзии является «творчество языка; язык же есть само творчество жизненных отношений»[5]. Для Белого важен «культ слова», который он считает «деятельной причиной нового творчества»[6]. Более того, он подчеркивает антропологическое и теургическое значение языкотворчества: «Человечество живо, пишет он, пока существует поэзия языка; поэзия языка – жива»[7].

У многих поэтов русского символизма и постсимволизма (В. Брюсова, Вяч. Иванова, В. Хлебникова, О. Мандельштама) несложно найти замечания о творческой сущности языка в поэзии. Развитие энергийной

---

[1] *Степанов Ю.С.* Протей: Очерки хаотической эволюции. М., 2004.

[2] *Киященко Л.П.* В поисках исчезающей предметности: (Очерки о синергетике языка). М., 2000; *Кобляков А.А.* Синергетика, язык, творчество. В кн. Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. М., 2002; *Москальчук Г.Г.* Структура текста как синергетический процесс. М., 2003.

[3] См. современное переиздание: *Погодин А. Л.* Язык как творчество Издательство: Эдиториал УРСС, 2001

[4] *Белый А.* Символизм как миропонимание. - М., 1994. С. 141.

[5] Там же. С. 135.

[6] Там же. С. 134.

[7] Там же. С. 142.

линии философии языка можно найти у целого ряда авторов 1920-30-х гг., в частности - у П. Флоренского, М. Бахтина, В. Волошинова, Г. Шпета, В. Виноградова, Н. Жинкина, А. Габричевского. Творческий момент семиозиса особо подчеркивался Г. Шпетом. Понятие внутренней формы, выводимое им на основе анализа эстетических форм, вносит в структуру знака порождающий принцип. Во всяком словесном творчестве – научно-понятийном или художественно-образном, пишет Шпет, имеет место планомерное выполнение некоторого замысла. Здесь значимой оказывается именно внутренняя форма – как п р а в и л о образования понятия (в науке) или образа (в искусстве). «Это правило есть ничто иное, как прием, метод и принцип отбора, – закон и основа словесно-логического творчества в целях выражения, сообщения, передачи смысла». Совокупность таких «правил», законов комбинирования словесно-логических единиц (понятий, образов) Шпет называет «словесно-логическими а л г о р и т м а м и ». Внутренние формы как алгоритмы, т.е. «формы методологического осуществления, способны раскрыть соответствующую организацию “смысла” в его конкретном диалектическом процессе»[1]. Внутренняя форма по Шпету выступает, таким образом, инструментом реализации замысла произведения, средством творческого воплощения художественного знака.

Гумбольдтовская идея языка как творческого процесса нашла оригинальное продолжение в учении М. Хайдеггера об истоке художественного творения[2]. Согласно этому учению, в художнике - исток творения, а в творении - исток художника. Но в поэтическом творчестве еще одним источником творения выступает язык. Х.-Г. Гадамер так резюмирует хайдеггеровскую идею: «Творение языка – это изначальнейшее поэтическое творение бытия. Мышление, способное мыслить все искусство как поэзию, раскрывая языковое бытие всякого художественного творения, само еще находится на пути к языку»[3]. Хайдеггером, а вслед за ним Гадамером, в поэтическом творении выделяются, таким образом, два типа замысла – замысел языка и замысел поэзии: «Поэтическое творчество разделено как бы на две фазы – на уже совершившееся замышление, в котором царит язык, и на замышление иное, в котором изнутри этого первого, уже состоявшегося замышления наружу выходит новое поэтическое создание»[4]. Согласно этой концепции, творческий

[1] *Шпет Г.* Внутренняя форма слова (этюды и вариации на тему Гумбольдта). М., 1927. С. 141.
[2] *Хайдеггер М.* Исток художественного творения (1936) // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. Пер. с нем. М., 1993.
[3] *Гадамер Г.-Г.* Введение к *Истоку художественного творения* // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. Пер. с нем. М., 1993. С. 132.
[4] Там же. С. 131-132.

процесс в языке представляет собой внутренний саморазвивающийся и рефлексивный процесс, своего рода творчество в квадрате.

В творчестве авангардных авторов эти постулаты Хайдеггера-Гадамера оказываются материализованными на практике. В авангардном эксперименте библейская идея сотворения мира из ничего преобразуется в идею о сотворении мира из языка (creatio ex lingua). При этом само понятие мира претерпевает трансформацию, и, соответственно меняется функция языка. Если у символистов слово творит воображаемый «третий мир» символов, а у футуристов преобразование языка нацелено на преобразование реального мира, то в наиболее радикальном изводе авангардного языкотворчества – в поэзии и философии чинарей – язык уже осознается как препятствие в познании мира, а, следовательно, ставятся под сомнение творческие потенции языка. Творческий акт теперь заключается как бы в «*рас-творении*» языка, в сдерживании его энергийного механизма, в «борьбе со смыслом» и в «поэтической критике разума». Принцип аутопоэзиса, самосозидания языка в раннем авангарде оборачивается у чинарей самоуничтожением языка. В обоих случаях мы имеем дело с авторефлексивными механизмами, выходящими на первый план именно в авангардной художественной практике. Но если в футуризме происходит саморазворачивание языка, создающего новый мир, то у чинарей мы наблюдаем как бы его самосворачивание, которое в идеале должно открыть мир, существующий до языка. Таким образом, идея языка как творческого процесса доводится в авангардном творчестве до предела, вплоть до ее полного оборачивания.

Последнее мое замечание в данной статье касается философии творческого акта у знаменитого французско-американского художника авангарда Марселя Дюшана. Этой проблеме он посвящает специальный доклад 1957 г., который так и называется – «The Creative Act»[1]. Результатом любого творческого процесса, полагает Дюшан, становится некоторое отличие – отличие замысла от его воплощения. Это отличие неизвестно самому творцу, т.е. в данном случае художнику. Поэтому в творческом процессе всегда присутствует некое недостающее звено, не позволяющее художнику полностью реализовать свой замысел. Вот эту разницу между замышленным и реализованным Дюшан называет «коэффициентом искусства» (the art coefficient). Кроме того, в любом художественном процессе задействованы, по крайней мере, два субъекта – художник и зритель. И, согласно Дюшану, исполнение произведения искусства, а значит, и совершение творческого процесса, осуществляет-

[1] Первая публикация: "The Creative Act," lecture, Apr 1957, in "Art News" (NY), Summer 1957. Интернет-публикация:
http://members.aol.com/mindwebart3/marcel.htm.

ся зрителем, дешифрующим и осмысляющим внутреннюю ценность произведения искусства. Таким образом, креативность авангардного акта состоит в соотнесении одной рефлексии с другой рефлексией – рефлексии автора (художника) и рефлексии созерцателя (зрителя)[1]. И если учесть, что в поэтическом произведении имеет место творчество в квадрате за счет надстраивания поэтического языка над языком как таковым, то в авангардном поэтическом произведении показатель степени у творчества увеличивается по крайней мере еще в два раза. Ведь читателю здесь приходится брать на себя функции творца, или, по меньшей мере, со-творца.

Олег Коваль

АЗБУКВАЛЬНОСТЬ И ИКОНИЗМ. ЛИНГВОСЕМИОТИК МЕЖДУ ЖИВОПИСНОЙ ОЩУТИМОСТЬЮ И ЯЗЫКОВОЙ ДИСКУРСИЕЙ

Не спешите по ту сторону слов!
Несказанное есть часть сказанного, а не наоборот.
(Гаспаров М.Л., Записки и выписки, 2001: 134)
Владимиру Фещенко

Общность языка и искусства, как и общность их концептуализированных и культурно мотивированных построений, – «общность теории языка и теории искусства», – нечто крайне деликатное. И дело вовсе не в том, что такая «общность», осознаваемая как семиотическая данность, является абстракцией, вводимой в аналитических целях в эпитеоретические построения лингвиста. И не в том, что, будучи взятая в своем частном аспекте, на уровне «бесконечных малых, она ими не исчерпывается, а принуждает к поиску аналогий в сфере скрытого и не чаемого смысла, возможность зацепиться за который открывается единожды, но не навсегда. А и потому еще, что «альпинистской» страховкой лингвосемиотика здесь оказывается нечто за-языковое и психофизическое в своем субстрате, нечто, что в невербальных энграммах хранит и знание языка, и знание о том, что и как при помощи этого языка можно выразить.

[1] Ср. с чрезвычайно продуктивным выделением понятий «креативной» и «рецептивной» версий текста у В.И. Тюпы: *Тюпа В.И.* Онтология коммуникации // «Дискурс», вып. 5/6. Новосибирск, 1998 (с. 5-17).

Но чудо и уникальность ситуации как раз и состоит в том, что, при внешнем безъязычии, сфера «живописного», пластического, живописности как таковой оказывается распознаваемой и различимой лишь при столкновении с языком. Следствием этого столкновения и оказывается тот набор дискурсивных ссадин, от которых мы не можем избавиться, пытаясь интерпретировать произведения пластического искусства.

Отношение языка к живописи многомерно, но его бесконечность, так отчетливо определенная М. Фуко, питается из разных источников. Это бесконечность взаимозаменимости, бесконечность соразмерности.

Язык и живопись по отношению друг к другу не создают взаимнооднозначного соответствия, но напряжение, возникающее между ними, — напряжение знаковости. Различия между ними состоят в правилах взаимоперевода или в очевидных пределах его порождения, но они всегда различия между семиотическими характеристиками знаков формы: языка, искусства, культуры. На самом деле при сопряжении языка и искусства мы вступаем в ту сферу, или, как сказал бы Ю.К. Лекомцев, «гиперрегиональную область», где «различные ступени знаковости» (Ю.С.Степанов) выстраиваются в параллель к различным когнитивным стратегиям и требуют объективации своего формата знания. Объективация тем напряженней, чем сложнее дискурс, позволяющий ее осуществить; тем сложней, чем явственней в дискурсе просматривается установка на эстетизм, на игру знаками формы и на внешнюю выраженность изначально скрытого синтаксиса ее элементов. Но присутствие межевого пространства не вымывает почву из-под ног лингвосемиотика. Последний все равно не отступает от «загадок смысла», или загадок текста, их содержащего.

Еще раз уместно подчеркнуть, что обсуждаемое единство – сугубо семиотическое (и семантическое). А значит, из интерпретации семиотических и семантических признаков языковых и живописных выражений лингвосемиотик приходит к репрезентации чего-то сугубо виртуального. Чего-то, что представлено лишь своим концептуальным аналогом в мире материальных знаковых рядов, и это «что-то» мы вольны определить как контроверзу «азбуквальности и иконизма», – контроверзу «между» живописной ощутимостью и языковой (речевой) дискурсией.

И азбуквальность и иконизм соответствуют друг другу на уровне принципа знаковости, хотя и не сведены им к некоему взаимнооднозначному единству. Объединяет их метаязыковая рефлексия, элементами которой они являются, при построении дискурса о соотношении языка и искусства. Подчеркнем, что нас в первую очередь интересуют не кодировочные стратегии вербализации визуального (они крайне важны, и им посвящено достаточно много интересных и перспективных работ, см.: [Булатова 1999; Елина 2003а; 2003б; Даниэль 2002; Злыднева

2001; 2008]), всегда отстающие от дейктической прозрачности видимого. Нас интересует абстрактная семиотика гибридизации концептуально-видимого и высказывательного. С этих позиций и обсудим лингвогерменевтическую стратегию «чтения» живописного текста.

Оговорим лишь, что лингвогерменевтика изобразительного текста, как и глубинная семиотика, и лингвоэстетика, обратившиеся к решению интересующих нас проблем «общности теории языка и теории искусства» (здесь в принципе открытый ряд, который не исчерпывается аспектами именования, риторическими фигурами, соотношением изображения и слова, параллелями языковых структур структурам живописным и т.п.), — вынуждены быть междисциплинарными, т.к. сам предмет их исследовательского интереса располагается вблизи языка и одновременно на отдалении от него; находится где-то «между», в нейтральной полосе знания, но все же знания, а не интуитивных догадок. Где же это «между» можно отыскать? Вероятнее всего, в пространстве между живописной ощутимостью и языковой (речевой) дискурсией, между концептуально-зрительным и высказывательным, между лингвистическим и иконическим символизмом, наконец, – между речевой азбуквальностью и живописной образностью. Этот предмет можно даже поименовать, например, так: семиотическая гибридизация, семиотическая транспозиция. Но вне разности и сложности именования это всегда предмет, взятый как отношение, как функция, как «синтаксический аспект прекрасного», как концепт.

Концептосфера «гибридизации» уровневая, слоевая, за ней стоит отряд лингвосемиотических типов концептов, «чье значение определяется только на основе обращения к неязыковым знаковым уровням, а следовательно, и к более сложной семиотической природе» [Проскурин 2005:59]. Значит, это концептосфера, символизирующая творческую, системообразующую сторону языка, поскольку единицы ее содержания – семантические, грамматические, дискурсивные, семиотические неологизмы. Следовательно, аналогия, «общность», параллелизм языкового и высказывательного живописной сфере соответствует (или содержится) тому общему и сложному в опыте человека, что покрывается едва ли не единственным образчиком семиологической знаковой гибридизации, – сфере культуры и метаязыка ее исследования. Метаязыковой характер проблемы очевиден уже хотя бы потому, что фундируется она идеей семиотизации знаков формы и концептуализации того пространства, в котором встречаются активно созерцательное и активно языковое, высказывательное.

Пространство это – пробел, пустота, расстояние между зрительным образом и его языковой формулой, это некая «пустота визуального, где появляется язык» (М. Фуко, В. Подорога), это место, где существенным

становится не плавность речи и прозрачность созерцания-видения, а некое «гуление» [Степанов 2007:110-11], какое-то примечательное лингво- и мифопоэтическое «камлание», обретшее статус специализированного языка, особого повествования, до известной степени воспроизводящего художественную деятельность, а следовательно, вводящего в дискурсивную среду опыт образного восприятия действительности, отливающегося впоследствии в адекватные ему формы языкового кодирования.

Семиотическая гибридизация обуславливает возможность вводить в языковую дискурсию особый тип знания о мире (что, конечно же, шире ситуации «знания по описанию» и «знания по наблюдению»), который реализован в личном опыте синтетичного охвата визуально-языкового. То есть представлена (разлита) семиотическая гибридизация в опыте конструирования культурного смысла, но конструирования, совершающегося в естественно-языковой форме и с оглядкой на художественный прецедент. Этот опыт личностен, поскольку личностным является поиск реализации одних и тех же смыслов, общих живописному и буквенно-языковому тексту. Но он личностен еще и потому, что у субъекта семиотической деятельности возникает не просто соблазн удовольствия от языка и живописного текста, а сознательная установка на удовлетворение. Человек получает удовольствие от вкушания лингво-визуального гибрида, воспринимаемого как ментально «вкусного» и тяготеющего к переходу из области перцепции в область творческого сознания. Создаваемые при помощи гибридизированной стратегии транспозиционные семиотические конгломераты «не просто приемлются, но нравятся, доставляют удовольствие, приносят удовлетворение и побуждают к творчеству в этом пространстве» [Топоров 2006: 39].

«Чистая живописная ощутимость» существует и представлена преимущественно вне форм языка, но именно сфера лингвального, т.е. «не изобразительного, а живописно «изобразимого», о котором можно что-то сказать (им прежде всего становится культурный концепт, некая ментальная реальность), поддержанная со стороны языка («ибо последний уже составляет его высказывательную арматуру, без которой глаз бы не видел» [Подорога 1995: 208], позволяет исследователю включать ее в тело культуры и научного размышления о ней.

Азбуквальность и иконизм, как амбивалентные метаязыковые термины, отражают особый уровень когнитивной мотивированности языковых суждений о живописной образности.

Языковые знаки в процессе означивания визуального, благодаря таким категориальным интерпретантам, как азбуквальность и иконизм, позволяют сделать то, о чем мечтают все, кто соприкасается с художественным образом действительности и языковым высказыванием о нем

в их единстве, – потрогать руками когнитивно-культурные соответствия. Это оказывается вполне возможным, ведь «Они сделаны из того же материала, что и ваши слова. Вы предлагаете мне изображение – я отвечаю словом. Вы произносите слово – я отвечаю изображением» (цит. по [Кирющенко 2008:191-192]), – говорит виртуальный Пирс, интерпретируя знаки языка живописи посредством знаков языковой формы. Избежать при этом, при такой интерпретации, соблазна всеобщности («все есть знак») поможет ясное осознание различия живописного и языкового текста и ясное понимание природы отличающихся друг от друга знаков и их систем.

В этой поэтике различения рождаются свои жанры повествования и свои «концепты необычного жанра» (Ю.С.Степанов). К их анализу мы и перейдем.

1

Азбуквальность, или “abcedminded” и иконизм. Концепт, впервые введен, по-видимому, Джойсом [Маклюэн 2006, Колоннезе 2007] и активно обсуждался применительно к формам языкового сознания В.В. Фещенко [Фещенко 2007: 469-473]. В рамках онтологии этимологии и теории языкового творчества под именем «буквальность, буквенность» рассматривался В.Н. Топоровым [Топоров 2006: 31-47]; его вхождение в разряд поэтической техники смыслотворчества на материале поэзии XX в. затрагивала Н.А. Фатеева [Фатеева 2002]. Как частный случай языковой игры, своего рода опыт металингвистического розыгрыша описывался К. Ажежем [Ажеж 2006: 238-243]. Применительно к лингвоэстетике и лингвистической герменевтике изобразительного текста концепт практически не рассматривался. Как прецедент лингвосемиотического подхода к явлению можем обозначить две работы последнего времени. В одной явление азбуквальности рассмотрено с точки зрения языковой коммуникации и автокоммуникации [Успенский 2007], в другой – оно подвергнуто анализу с позиций эстетизации и семиотизации языкового знака [Коваль 2007].

Первоначально кажется, что «азбуквальность» противопоставлена иконике. Применительно к эстетическому дискурсу «азбуквальность» ее не перекрывает, а стремится подмять под себя тяжестью алфавитного принципа выражения. Если учесть, что дискурс о видимом, причем о живописно видимом, требует вписывания в себя пишущего созерцателя живописи со всеми его перцептивными, когнитивными и эстетическими реакциями, т.е. налицо людическая стратегия производства речевого высказывания, азбуквальность приобретает свойство изобразительности и дает возможность контрапунктирования. Она может поведать нечто о

мыслимом и видимом мире, исходя лишь из материальной оболочки слов, синтаксических конструкций, лексических и грамматических неологизмов, но стремится помимо этого затронуть весь механизм порождения дискурса, распространяя контрапунктивность на сообщение в целом.

И в этом смысле «азбуквальность» можно рассматривать как концептуальный синоним к «семиотической гибридизации». Отчасти в семиотической гибридизации можно обнаружить близость к письменной идеографичности, в смысле каллиграмм, синтаксической и топологической идеографики, наконец, всего того, что восходит к «Броску игральных костей» Малларме и его живописному аналогу, «Звездной ночи» Ван Гога (подмечено Ю.С. Степановым), но принцип ее работы, – рекурсия. Выпестованная в недрах однонаправленности и линейной протяженности, азбуквальность стремится разорвать иконические и индексальные узы языка, но всякий раз наталкивается на коннотированную этой иконичностью целостность языковой формы. В идеале – азбуквальность стремится к тому, чтобы быть и становится эстетическим объектом, с открытыми возможностями переводимости на языки невербальных семиотических систем.

И все же главное, что у нее есть, – монтаж как принцип бытования, «телескопаж» элементов формы, первично разомкнутых, а затем собранных и обращенных внутрь языковой дискурсии как на содержательном, так и на формальном уровнях. Деформация, рассечение, разрыв, разъятие языковой формы сочетается в этой креативной технике («телескопажа») с неизменным приростом элементов формы, с постоянным семиотическим сгущением ее самой. Нарушение формы компенсируется дискурсивным наращением–сращением элементов, объединенных единой смысловой и предметной связью. Названная общность смыслов является действительным основанием для того, чтобы строить словарные параллели между живописными, культурнми и языковыми концептами.

На уровне языковой игры азбуквальность представима загадками, каламбурами, палиндромией, скороговорками и словами-портманту. На уровне эстетизации и семиотизации языковой формы – это всевозможные «карначомпы», т.е. затрудненные языковые образования с немотивированным объединением лексем в пределах одной клаузы, – (*Самовар доказывает галку* Колмогорова, *Colorless green ideas sleep furiously* Чомского), а также элементы, состоящие из искусственно созданных слов (*Piroten karulieren elatisch* Р. Карнапа; *Глокая куздра штеко будланула бокра и курдячит бокренка* Л. Щербы). Кроме прочего, в поле азбуквальности входят также и конструкции с семантически мотивированным, но сложно вычислимым объединением морфем в составе словообразовательного и грамматического неологизма (*Давидимость, глаголиаф*), индексальные в своей природе явления голофрастического

словообразования и синтаксиса, напр. *ра-на-юг / ю-ань - / как сад / рассаженный / на ране* Натальи Азаровой или более типовое *“Написанный с явной целью сказать “как-это-было-на-самом-деле” текст выдал лживого автора с головой”;* (Г. Айги) – словом, те явления, которые контрапунктивны по своей сути и отражают своеобразную микротехнику и макротехнику эстетизации системных свойств самого языка.

Как часть семиотической гибридизации, азбуквальность построена все по тому же принципу перифразирования и блендинга: в ней путем скрещивания звуковых, зрительных и автонимных языковых образов, представленных в пределах одной единицы текста, происходит своего рода смысловое уплотнение языкового содержания, разлитого уже в пространстве более крупной языковой единицы, – дискурса, цепи высказываний, всего высказывательного контекста.

Как было сказано ранее, азбуквальность родственна глоссолалии. С нею азбуквальность роднит особый код нарушений: при намеренной установке на разрыв линейности знака и высказывания, базовый элемент азбуквальной формы сохраняет установку на непрерывность языковой формы и «обязательно входит в один из тех классов, которые имеются в данном языке» [Ажеж 2006: 245]. «Подрывное содержание» графичной и звуковой азбуквальности состоит в желании внешне вырваться из сферы сказываемого, сохраняя с ней внутреннюю связь, но ощутить близость со сферой словесно не выразимого, отчего вся схема такой индивидуальной инициативы выглядит как поиск обобщенно языкового пласта» (в смысле Э. Сэпира [Сэпир 1993: 197]), в котором только и можно выразить творческое напряжение художника, а также показать обращенность формы на самое себя. Но, как замечает К. Ажеж [Ажеж 2006: 246], даже и при такой семиотической установке на разрыв языковой иерархии говорящий не может полностью «освободиться от тирании семантического» и линейной упорядоченности дискурса.

«Тирания семантического» явственно ощущается в ситуации построения смысла, когда замысел уточняется по мере продвижения к концу дискурсивного построения. Таков искусствоведческий экфрасис, весь насквозь пропитанный морфосинтаксической и референциальной неоднозначностью. Этот дискурс существует по принципу «Не знаю, что сказать, но когда скажу, узнаю». Именно поэтому в нем так важна заключающая клауза и финитное расположение членов предикативной цепочки, т.е. все те же стратегии морфосинтаксиса. Так, подмечено, что спецификой предмета рассуждения, иначе – необходимостью лингвистически маркировать когнитивно наиболее важное, обусловлено желание М. Мамардашвили «оттянуть» глагольную форму в конец предложения, тем самым, оживив и восприятие ее самой, и темы сообщения:

«В этом смысле картина Сезанна не о яблоках, а это картина «яблоками о чем-то», т.е. выявление посредством яблок каких-то возможностей нашего зрения, которые теперь исходят из яблок и их восприятием в нас распространяются» [Подорога 1995: 250]. Все дело в том, что в эстетическом, дискурсе, искусствоведческом экфрасисе (по сути – – дискурсе азбуквально-иконическом), ощущается необходимость снять условность языкового знака и "перевести языковую семантику в область чистого смысла" [Савченко 2006: 67-73], при этом перестроив логико-дискурсивную и системную характерологию языка на иконической основе, ср.: *Грис подтверждает свой испанский аскетизм. Снова прозаические предметы на столе – графин, бутылка вина, бокал, нож и тарелка – магически облагорожены геометрией, проясняющей их структуру. Цвета усиливают эту полную достоинства серьезность* (цит. по: [Бернштейн 1966:334]). Здесь азбуквальность подобна джойсовским langthorn´y и langscap´y, и ее технику можно назвать «ленгвизоскопажем". Это определенно нечто слово-картино-видимое: Languid / languiz / -usual. В искусствоведческом и лингвоискусствоведческой экфрасисе азбуквальность заставляет перестраиваться сам текст на картинной, иконической основе, применяя метод последовательного соподчинения предикаций и их номинативных категориальных коррелятов, выстраивая цепочки визуальных и высказывательным значений, усиленных индексальными элементами особой модальности существования, ср.: *«Прикасаться к натуре, чтобы убедиться в ее вещественности – таков метод Караваджо»; "очень важно упомянуть о том, что все персонажи взглядов незакончены, оборваны, в то время, как световые циклы – эти световые дуги, изгибы, вращения, колыхания – самодостаточны и завершены: они управляют ритмами видимости*», где прямые номинативные метаименные цепочки (*дуги, изгибы, вращения, колыхания*) индексально воспроизводят процесс собирания композитарного и светлотно-живописного существа пластической формы.

Между тем, прямая категоризация-номинативность, встроенная в структуру метаязыковых элементов, так гармонично сочетающаяся с номинативностью самой живописи, стремится перетечь в иконико-дейктическую субстанцию выражения, отчего все искусствоведческие модальные операторы, например, недостоверности и кажимости *(«как», «как бы», «будто», «словно»),* становятся идеограммами двубытийности существования образов языка и искусства, – словом, их одновременного присутствия в разных мирах.

Искусствоведческие mots – след языкового отклика на не поддающиеся однозначной дешифровке загадки пластической формы. Отсюда излишнее усложнение экфрасиса за счет категориальной металексики. Видимо, язык отбирает те реалии дискурсивной формы и концептуаль-

ного содержания, те элементы знания о нем, которые в плане языкового действия получили бы более-менее адекватную проекцию к миру живописно образных представлений. Семиотическая гибридизация и интермедиальный перевод позволяет этим проекциям состояться как нельзя полно, прямо и отчетливо (со стороны искусства) и частично, или в смысле смутно-намекающей стратегии, контрапунктно (со стороны языка). Видимо, совершенно не случайна в сказываемом о видимом плотно ощутимая доминация гипотаксиса в сравнении с паратаксисом и отчетливая синтаксическая иконизация предметных категорий и единиц дискурсопорождения: ради идеологической нагруженности и стремления процессуально отразить процесс зрительного восприятия пластической формы говорящим меняется тип и характер смысловой подборки слов и синтаксического построения.

Примечательная деталь: то, что для живописи является наиболее существенным, – синтаксис элементов построения пластической формы, цвет, свет, геометрика, пространственные построения, пятно, плоскостные разрывы и т.п., – словом, особое пространство, в котором разлита своя философия именования, – отзывается рядом корреспонденций в сказываемом о живописном (и видимом вообще). Очевидно, что особенная живописная именная существенность подчиняет себе дискурсопорождающие стратегии говорящего. Его языковой ответ живописной форме построен так, чтобы он стремился отразить живописные последовательности наиболее адекватным образом, при этом сохраняя эстетическое и грамматическое лицо текста [Ажеж 2006: 246-250].

Общеязыковая ситуация, при которой дискурсное овладение мира становится возможным лишь в случае, когда мир сознательно изгоняют из языковой субстанции, в случае с экфрасической азбуквальностью, невозможна: мир изобразительного произведения представлен в языковой субстанции на уровне концептуальных форм и форм мотивированного семиозиса, в силу чего сама языковая субстанция стремится к отказу от условности и воли случая. Иконический эстетический дискурс строится на основе абстракций разного типа, среди которых реляционная абстракция и абстракция отождествления взаимно коммутируют друг к другу.

Азбуквальность (как выражение неких отношений, покрывающих языковую дискурсию о визуальном) стремится соответствовать тому материалу, которому говорящий хочет придать языковую форму, но в своем речевом прицеле всегда держит живописный объект как отражение чего-то большего, чем просто живописное, – ср. высказывание М. Мамардашвили, представленное выше.

Именно в силу указанного обстоятельства азбуквальность обречена на автореферентность, а сама проблема коммуникации становится са-

мой большой проблемой эстетического дискурса: зона пластического содержания должна пересечься с зоной языковых отношений, а поскольку полного пресечения быть не может, дискурс перестраивается для отражения некоего содержания, нечто такого, что не видимо, а представлено, присутствует ментально. При этом экфрасис в своей структуре усиливает роль служебных элементов: модальных и семантических операторов, слов-связок, союзных скреп, предлогов и дискурсивных слов. Ощущение, что существительные и глаголы «совершенно неудачно что-то именуют» (Г.Стайн), происходит вовсе не потому, что эти два полнореферентные компоненты глагольно-именной основы языка не справляются с задачей означивания, – это ощущение возникает при текущем восприятии пластической формы, например, произведения аналитического кубизма, или постимпрессионизма, сам синтаксис отношений, которых переводит внимание говорящего не на язык, а за его пределы, в область абстрактно-языкового, в область ментальных концептов, только разобравшись с которыми и можно найти адекватную им языковую форму репрезентации знания о видимом.

Отношения языка и видимого остаются открытыми не потому, что адекватности их взаимосуществования положен кем-то или чем-то предел (вспомним, бартовское «язык плохой слуга, но хороший хозяин» или степановское «язык позволяет»). А просто потому, что языковая формула становится свидетелем и местом процесса перетекания зрительного и ментального, до известной степени благодаря языку и осуществимым. Язык это соединение и позволяет со всей свойственной ему наглядностью осознать и представить в связном дискурсе, ср.: *«Тонкая пленка не постигается логически. Она постигается в сравнении каких-либо относящихся к одной теме концептов, глазами самого сравнивающего человека. В данном случае двух* ***названных*** *картин. А тема – «Жалость к детям»* [Степанов 2007] (выделение наше – О. К).

Говоря иначе, суть этого взаимного параллелизма языка и живописи – в прегнантности концептов, в способности всю плоскость картины и все пространство языка привести к констелляции имен, при помощи которых и можно мыслить нечто о мире, в котором пребываешь, или мире чистой иллюзорности, подобно тому, как «мыслил яблоками» Сезанн, а «зеркалами» (а в более глубоком отношении – «живописностью» как таковой) Веласкес, «трубкой» Магритт и «башмаками», «ночными кафе и подсолнухами» Ван Гог.

Перевод ситуации из комментаторско-дефинитарной в ситуацию, когда текст становится элементом фигуративного ряда, частью искусства, напр. – «рисовать словами», и есть проявление азбуквальности, становящейся продуцирующей смысл стратегией творчества. «Языковая деятельность – главное средство самовыражения человека, ибо языки

позволяют сочетать когнитивные процессы с выражением внутренних побуждений. (…) Другие способы выражения, от искусства в целом до простого взгляда, могут оказаться недостаточными и не достигают такого согласия в их истолковании, как языковые выражения» [Ажеж 2006: 249].

Мы подошли к главному в нашем сообщении: «общность видимого и языкового» апеллируют к одному и тому же, – к гармоничному истолкованию сравниваемых высказываний, имеющих языковое и живописное выражение. Именно этим призвана заниматься новая дисциплина, условно названная нами «лингвистической герменевтикой изобразительного текста». По сути – это та же лингвоэстетика, в пространстве «бесконечно малого» – «искусствоведческая лингвистика», но в своем главном она открывает новые возможности построения адекватной теории межсемиотической коммуникации и перевода, затрагивающего, между прочим, и ментально-зрительную переводимость культурных концептов.

Азбуквальность – концентрация смысла в одной синтаксической единице, но расширенной до широких пределов: от слова к фразе, высказыванию, дискурсу. Ее коннотированная буквенноносной глоссолалией «рассеянность-размытость» [Фещенко 2007: 469] становится природной чертой текста, стремящегося преодолеть физическую преграду зрительного восприятия и переложить его на язык метаязыковых форм. Поэтому образ азбуквальности, как и образ фундирующей ее языковой стратегии, синтаксиса, можно уподобить континууму, временами самовзрывающему свою непрерывность и стремящему к хаотизации элементов структуры.

Возникает тема иконизма как феноменологического свойства языка и текста. Но здесь о нем весьма кратко. Принцип иконизма ярко и емко сформулировал один из лидеров функционализма, Т. Гивон: «при прочих равных условиях кодируемый опыт легче хранить, обрабатывать и передавать, если код максимально изоморфен этому опыту» [Givon 1985:189] (см. также: [Haiman 1985; Givon 1989; Nanny, Fischer 1999]), что нашло поддержку и разработку на отечественной почве: [Кибрик 1992: 35; Кибрик 1994; Сигал 1999: 6-7; Кубрякова 1997: 30; Ирисханова 2007: 271-278; Якобсон 1995]. Метапринцип иконичности традиционно распространяется не столько на сферу морфологии, сколько на синтаксический континуум, носящий, по мысли, Ю.С.Степанова не только когнитивно отражающий характер, но и представляющий собой ту иерархию и взаимозависимость форм и значений, которая присуща языку как знаковой системе. Примечательно, что сам Ю.С.Степанов говорит об *образе синтаксиса*, связывая тем самым общеязыковую абстракцию с образной реакцией на метаязыковые выражения. Словом, к

диаграмматическому иконизму лингвисты относят то, что так или иначе связано с идеей выделения порядковых отношений в структуре языковой иерархии и идеей длительности, протяженности, прерывности/ континуальности, а значит и иконической отмеченности языкового компонента, одновременно маркируемого синтагматически и когнитивно.

Семиологическим основанием отнесения единиц языка и текста, кодирующих живописное, к метапринципу иконичности является то, что во всех упомянутых случаях видны следы "диаграмматического отражения структуры реального мира, репрезентированного в ментальных структурах, в структуре языка и его комплексных единиц" [Сигал 1999], не говоря уже о том, что в них же обнаруживает себя аффективно-прагматическая сторона построения высказывания.

Приведем пример. Он является отражением живописной формы (кубофутуризма) в языковой плоскости. В части 2-й покажем другой — он является построением живописной экфрастики на основе художнически осознаваемой предметности. Первый пример — это поэтическая речь, переодевшая «визуальное гуление» в текст и интересная нам как пластическая идеограмма некоего ментального содержания; а второй — лингвистический экфрасис, созданный в методе Р.Якобсона, своеобразный концепт, которому мы дали название: *«Семиотик и лингвист «читают» живопись»*. Идущий ниже текст — стихотворение Андрея Чужого, являющееся образцом блендинга зрительных живописных (прочитываются Татлин, Бурлюк, Малевич), азбуквальных и звуковых образов, спаивающихся в подлинную глоссолалию, за которой содержится ясная языковая формула концепта: «Пролетарии всех стран, соединяйтесь», у поэта это выражено длительной рекурсией: «*Єднайся, переплітайся, гроном зростай, роєм налітай, громом розливайся, все буде твоє, пролетар, єднайся*", —

(1) **Mar**
х **(**невідомість**)**
сказ
казав
ававававаав
є (in pleno)
дна
айайайай
ссссс
Я
пер
ер
реп
плі!

Пліт
літ
літа
іта
та та та та
айайайайайай
сссс
Я
Гррр!
О!
Оно?
но
ном (Цит. по [Горбачов 2006:104-105])

– в этом контексте семиотически, зрительно-азбуквальный гибрид, построенный на принципе иконической выделенности, на самом деле отталкивается в своем построении не от фразы, а от супрематической живописной техники плоскостной и объемной дисимметрии и цветового хроматизма. Так иконичность языковая сплавляется с иконичностью пластической.

2.

“Семиотик и лингвист “читают” живопись”. Вышеназванный аспект прямо обращает нас к традиции лингвоэстетики, поскольку включает в себя весь спектр вопросов построения теории взаимной коммутации и правил транспозиции словесного выражения в иконический вид и иконической фигуративности и нефигуративности в лингвистически осмысленное сообщение, о чем так прозорливо писал Э. Бенвенист [Бенвенист 1974:83] и что не потеряло своей актуальности и сейчас. Существующий лингводискурсивный и семиотический опыт позволяет утверждать, что к настоящему времени сложились все предпосылки для построения такой теории, но уже в рамках новой научной дисциплины, которую можно назвать «лингвистической герменевтикой изобразительного текста».

Как можно определить ее цель? Необходимо установить словарь семантически, культурно и антропологически мотивированных соотношений между знаками языковой формы и единицами пластической образности, т.е. лингвистически показать «индивидуальное волнение» (Н. Пунин), породившее артефакт изобразительного искусства, – словом

представить набор тех мотивационных схем, которые вскрывают подлинное соотношение между значением и формой отдельного речевого или живописного произведения.

Акцент на вскрытие смысловых, концептуальных, когнитивных и культурных иерархий в их синтезирующем состоянии и качестве должен стать доминантным в опытах постулирования общности теории языка и искусства, при этом принцип различительности (различать значения, которые трудно восстановить косвенным путем), поможет избежать перекоса в сторону излишнего упрощения избранной аналогии.

Ориентиром, как кажется, в дальнейшем продвижении по установлению общности между теорией языка и искусства, станет понятие семиотической гибридизации как средства репрезентации и категоризации знания в дискурсе (О.К. Ирисханова), а также концепт когнитивной системы говорящего, что при умелой работе позволит построить схему широкого маппингирования (отображения) когнитивных функций на грамматическую, речевую структуры, а также на представленные в дискурсе структуры живописно-пластической образности.

Лингвистическая герменевтика изобразительного текста так же, как и лингвоэстетика, рассматриваемые не просто как подход к функции вербальных и изобразительных (пластических) высказываний («идей» в смысле Чейфа) в целом и в частности, но как метод их семиотической интерпретации в дискурсивной практике, – имеет объективные соответствия в мире вещей. Лингвиста в живописном произведении интересует не столько то, что может видеть глаз человека (в том числе и глаз лингвиста), сколько «целый комплекс качеств, о которых может быть только рассказано» [Степанов 2004:78], то, что можно описать, прибегая к средствам объективации эстетического опыта при помощи структур естественного языка.

Исследователь замечает, что чем плотнее он приближается к когнитивным и перцептивным схемам того или другого произведения живописи, он все сильнее втягивается в контроверзу семиотической абстракции и принужден постоянно работать с семиотическими гибридами (то есть разбирать случаи формальной и семантической неоднородности живописного текста и кросс-референтной неоднородности описывающего его вербального текста). Тем не менее, лингвист понимает, что как живопись оказывается способной выполнять номинативную и предицирующую функции, так и нарратор-экфрасист волен находить соответствующие личному миру, наблюдаемому пластическому коду и его когнитивной мотивации, способы называния ментально-зрительных происшествий. Кроме прочего, гибридность пропозициональных установок, реализованных в сознании говорящего и находящихся в творческом сознании художника, их некоторая уравновешенность внутри од-

ного целого, снимает детерминацию живописной иконичности как почвы, на которой произрастают экспериенциальные и символические соответствия, компенсируя это изъятие языковой иконичностью и символизмом.

Именная семантика заложена в схему перцептивной, образной интерпретации произведения изящного искусства, но она, конечно, не исчерпывает и не обобщает всей палитры содержащихся в изобразительном тексте смысловых отношений, ср. примеры из текстов Н.Н. Пунина: *Джотто сумел придать своим фигурам объем, пластическую полноценность и остро чувствовал живую органическую структурность человеческого тела»; «Все изгибается и течет, напрягая глаз зрителя, обманывая его иллюзиями глубины и ошеломляя неожиданно набухающими деталями»* ([Пунин 1978: 242], цит. по [Даниэль 1989: 11]).

Визуальные данные коммутируют с эпистемической информацией, порождая такие линии или модели языковой номинации, которые в жанровом, стилевом, формально-пластическом отношении будут характерными (типичны) для того или другого вида искусства и стиля дискурсивного его оформления. Но семиотика интересуют и более общие задачи: например, установление механизма семиотической абстракции и характер закономерностей между языковыми, ментальными и пластическими образами.

Именно поэтому Р.О. Якобсон при обращении к проблеме футуристической живописи говорит о характере взаимосвязей между различными хроматическими, геометрическими, фактурными и тонально-градационными категориями, провоцирующем проблему сигнификации и более общую проблему семиотической ценности формально-пластических и семантических «responsions» [Якобсон 1996:160].

Одним словом, – в центре внимания лингвиста вновь оказываются факты и ценности как центральные объекты его теоретической рефлексии.

Лингвист и семиотик применяют к анализу произведения искусства тот же метод, какой он использует при дифференциации языковых структур и единиц, но прибавляет к анализу еще и интермедиальные транспозиционные стратегии.

Сложность такой работы заключается не в семантической неоднородности материала, – лингвист с этим справляется, хотя бы отыскивая семиотически ценностную доминанту, – сложность состоит в том, что он постоянно должен держать в уме схемы кодирующих, упаковочных стратегий и контролировать ситуацию межвидовой транспозиции, возможной или реально осуществляемой.

Лингвист отслеживает наиболее продуктивные схемы зависимостей между структурами языка и искусства и устанавливает им соответствия

(параллели) в ментальном и реальном мире. Ориентируясь на ценности, объективируя в вербальном визуальное, лингвист старается выделить в изобразительном тексте то, что потом в дискурсе получит индивидуирующее (мета)имя: *«достоевское»* (*о, достоевскиймо*) и нечто *«тургеневское»*; что-то характерное *«серовское»* в искусстве передвижников; в параметризированной объектности — *«кусочке водной глади с несколькими цветками на нем*», в установленном извне *«качестве ближнего зрения»,* в последовательном интраперцептивном описании — *«контуры предметов теряют четкость, а не очерченные контурами цветовые плоскости высветляются и выходят — если не сказать «в центр картины», ибо центра в пространственном смысле может вовсе не быть, то, во всяком случае, в «центр интереса»; «здесь фон «очищается», из коврового делается более гладким»* — не просто выделить что-то, что характерно для Моне, чем он есть для нас в нашем сознании, но и выйти на процедуры метаописания, соположения образной, вербальной и абстрактно-логической систем; так, в искусствоведческом и поэтическом экфрасисе и аналитической рефлексии вокруг него бросается в глаза в первую очередь металексика описания произведения искусства и те категории, которые за ней стоят, что опять-таки говорит об интеррогативности метаязыкового дискурса о живописи и его теоретических предикатов, ср.: *предмет, предметность, контур, линейность, светлота-светлотность (высветляются), плоскость-плоскостность, фигура-фон, картина, композиция, центр, пространство, глубина, гладкость-шероховатость*, наконец — *«центр интереса»,* метафорически номинирующий концепт изображения.

Говоря обобщенно, здесь реализована некая самостоятельная и особенная стратегия анализа, некая поэтика, сохраняющая с авангардистских времен и свое научное значение, и лингвистическую «остроту видения».

Такая поэтика в явном виде дана в небольшой работе Р.О. Якобсона «О стихотворном искусстве Уильяма Блейка и других поэтов-художников» [Якобсон 1987:343-363] . Поскольку ее автором является Р.Якобсон, в буквальном смысле физически и ментально ощутивший повышение творческого градуса в художественном эксперименте, – от холодного академического к горячего авангардному, – то мы назовем такую поэтику назовем «Термостатной поэтикой», или «поэтикой наплыва идей».

В сущности Якобсон применяет к анализу живописного текста тот же прием, который он использует в анализе поэтического произведения: отвлекаясь от заключенного в тексте смысла, рассмотреть текст как сложную иерархическую структуру и затем последовательно соотнести эту конструкцию с внетекстовыми проекциями, с лежащими за преде-

лами языка явлениями действительности. Р. Якобсон занимается своим прямым делом – он анализирует поэтический текст – стихотворное приложение А. Руссо к написанной им же самим картине «Сон» (1910). Но этот текст оказывается в непосредственной (глубинной) зависимости от предшествующего ему (!) текста визуального. Более того, в интерпретацию обоих заложена и метатекстовая стратегия самого художника (со ссылкой на Арсэна Александра Якобсон отмечает, что художник заявлял о необходимости вербального сопровождения изображения, тем самым увлекая любого интерпретатора живописи в оазис интермедиальности): «Люди не всегда понимают то, что видят. Обычно бывает лучше добавить немного стихов».

Примечательно, что у таможенника Руссо в качестве вербализованного аналога выступает именно стихотворный текст, имеющий и свой материальный носитель,– небольшая позолоченная пластинка, крепившаяся к картине. Так почти по-хлебниковски вербальное вторит визуальному.

Затем словесный текст последовательно рассматривается Р.О. Якобсоном как сложная иерархическая структура, с подробным анализом фонологических и рифмических, метрических и ритмических соответствий, и первое, что выясняется, так это наличие четно-нечетного противопоставления мужских и женских строк с зеркально-симметричным соотношением вокальных и консонантных единств. Глобальная симметрия стиховых рядов и их четкая членимость на внешние и внутренние двустишия обнаруживает свою параллель в грамматическом строе стихотворения и укрупняется на всем его морфологическом пространстве. Оказывается, фонетике вторит грамматика, и эхом здесь выступают стратегии распределения топика и ремы, главной и подчиняющей клауз, подлежащего и финитного глагола в структуре двустиший. Причем сам синтаксический рисунок уподоблен общей композиционной схеме уже живописного произведения: состав, тип предложения и распределение именных и глагольных групп в его составе и составе двустишия, более того, – распределение четырех грамматических подлежащих оказывается соответствуют относительному расположению их референтов на холсте.

Живописная иконичность получает поддержку со стороны иконичности языковой, поскольку согласовательная модель, применяемая к вербальным и живописным референтам, оказывается тождественной: принцип «тема и одушевленное в начале» подкрепляется конкретной ситуацией референции и эмфатической выделенностью одушевленного референта в оперативной, базовой памяти автора, — *Yadwighi*, давней любви художника, вдохновившей его на «Сон». (Учитывая латентную библейскую топику архаичного «сна», разлитую по всему пространству

картины, имя главной героини можно считать анаграммирующим теофорное имя YHWH, вследствие чего смысл картины прочитывается в иудео-космологических коннотациях. На холсте находим то же, что и в синтаксисе, – левое ветвление образов маркирует одушевленность и является предпочтительным (тематичным), правое отдано неодушевленным фигурам. Живописное кодирование референтов на холсте соответствует общему правилу кода: маркировать главное и одушевленное вначале, а затем остальные, менее маркированные рефлексы. Наблюдается столь же яркая семиотизация формы живописного целого, как и та, которую мы можем отметить применительно к языку.

Но в случае живописного целого образность поддержана со стороны не только кода (принципа композиции и специфики соотношения фона, фигуры и хроматической гаммы, а также распределения тональных и живописных масс в пространстве изображения), но и коммуникации и перцептивной реакции на живописное выражение: левая и правая стороны, верхняя и нижняя часть изображения, его передний и задний планы глубоко симметричны и соотносятся по принципу: «признаковое вперед – беспризнаковое за ним»: так распределены более округлые формы по сравнению с геометрически заостренными, осевыми и параллельными диагональными соответствиями, и светлотные, пятновые и даже объемные цельные живописные формы с более темными тоновыми сгущениями и полуплоскостными фигуративными элементами. Расположение фигур на картине, соотношение планов и характер размещения подлежащих, зрительные сокращения фигур и синтаксическая членимость клаузул в тексте стихотворения, четкая градация между родовой маркировкой и привязкой маркированных ее строк к нечетным рядам (обязательность ассоциации женского с нечетом) в сумме своей оказываются прямой демонстрацией механизма когнитивного отображения индивидуального опыта на языковую и живописную структуру.

То, что находится в центре фокусного внимания, маркируется в коде, – подлежащие кодируют референты, находящиеся в фокусе внимания, то же, что находится в ситуации текущей активации при прямом восприятии зрительного текста (обычно начинают осмотр картины с левой стороны), уводит в сторону от референтов, находящихся в ситуации топикализации – они замечаются при повторном всматривании в зрительный текст. Главным оказывается то, что «словесный и графический сюжет» оказываются когнитивно связанными между собой и то, что (далее следует вывод самого Якобсона): «нарративная упорядоченность, последовательность осмысления и когнитивного синтеза картины находят изысканно-точное соответствие в лексико-морфологической и дискурсивной структуре» параллельного изображению языкового текста. Информационное напряжение возрастает до самой высшей точки кипе-

ния и разражается точным и строгим, «без воздуха» лингвистическим экфрасисом.

В плане общности теории языка и теории искусства существенным остается то, что всегда остается в остатке, – *выжимка* из всей операции, а это, по слову Якобсона, есть сосредоточенность взгляда на общем для словесного и зрительного произведения искусства знаменателе! Им окажется плотный ряд лингвоспецифичных концептов: *Времени, Пространства, Перспективы*.

«Арифметичность операции», применяемой А. Руссо к членению мира, отсылает нас к уже другой поэтике и другому метаязыковому инструментарию, – «Поэтике живописной и языковой абстракции», разработанной Ю.К. Лекомцевым [Лекомцев 1967: 122-129; 1983].

Ю.К. Лекомцев строит свою художественную семиотику исключительно на лингвистических началах. Она коренится в методе Л. Ельмслева и других глоссематиков и стремится абстрагировать абстрагируемое. Но такое «абстрагируемое», что оказывается первоначально созданным именно в изобразительном опыте, а затем переведенным в метасемиотический регистр. Язык в этой поэтике как бы уходит на второй план. Но он представлен в своем высшем варианте существования — как образцовая семиотическая система, как «объективно существующий наиболее полный образец иерархической системы, в которой воплощен принцип «единичное – особенное – всеобщее» [Степанов 1975: 3-15].

«Центр интереса» Ю.К. Лекомцева – процесс абстрагирования в изобразительном искусстве. Автор концепции исходит из очевидного факта, суть которого состоит в том, что в основе живописного абстрагирования лежит перцептивный образ конкретного денотата, смысл «первого яруса» в системе многоярусной интерпретации художественного текста», и что вне учета языковых ассоциаций построить непротиворечивую семиотику национально и культурно специфичных живописных форм невозможно. Отчасти концепция Ю.К. Лекомцева близка теории «двойного кодирования» языковых смыслов А. Пайвио, а во многом даже предвосхищает ее. Не оперируя в своем метаязыке привычными для современной лингвоэстетики понятиями, и уж тем более избегая набегов на искусствоведческие вотчины, Ю. Лекомцев со свойственной ему точностью продемонстрировал (не без помощи простейших иконических формализмов), как происходит процесс семиотической абстракции, по сути приложив гипотезу Сэпира-Уорфа к живописной стихии.

Ее текучесть, спонтанность, динамизм и затрудненная транзитивность хорошо показана в опыте соположения видимого и ментального сквозь языковые структуры, в который вполне может быть вписана антиномия азбуквального-визуального. Речь идет об опыте Ю.С. Степанова.

Стратегия Ю.С. Степанова много сложнее предыдущих. И именно потому, что построена она на контрапунктности. Ее метод – последовательный функционизм, совмещенный с рецептизмом и концептуализацией. Не забыт и эстетический момент: семиотик здесь выбирает живописный объект, обладающий полновесной эстетической гармоничностью. Суть метода Ю.С. Степанова – в высвобождении из зрительно-высказывательного единства определенного культурного концепта. Почва для такого высвобождения есть изначально, она присутствует в культуре и искусстве до концептуализации. Она в ассоциативности и текучести, перетекаемости «текстового», «зрительного» и «ментального». Высвобожденный семиотиком концепт анализируется и вновь препровождается в органическое единство, в которое он заключен. Он пребывает во «внутреннем соединении (слиянии), совершающемся в сознании их «воспринимателя», читающего и смотрящего человека» (Ю.С.Степанов).

Если для Р.О. Якобсона первичен язык, для Ю.К. Лекомцева — метатехника его абстрагирования и приведения к визуальному, то для Ю.С. Степанова первичным становится ментальное, данное в своем зрительно-словесном единстве. Лишь осознав и восприняв глубину связи между элементами этого единства, можно прийти к четкой и последовательно проведенной языковой форме концепта, впоследствии могущей занять позицию его именования. Именно поэтому – сначала «просто читаем и смотрим», а затем – «именуем»!

Заключение

Семиотический анализ соотношения («общности») языка и искусства, признающий свою зависимость от лингвистической модели, но не упустивший из виду «чистой живописной ощутимости», возможен, как представляется, на путях широкой метаязыковой рефлексии, сочетающей в себе комбинацию реляционной абстракции и семиотической абдукции, которые позволяют вычленить из живописно ощущаемой формы не только категориальные понятия и предикации, устанавливающие прямую с ней связь, но, что кажется главным и необходимым, построить такой механизм языковой кодировки визуального, который откроет за ним нечто большее, чем сами язык и искусство – некие структуры знания о мире, которые поддаются эффективной вычислимости и правилам концептуального представления.

Азбуквальность и иконизм – лишь метаимена, позволяющие сориентироваться в этом безбрежном море интерсемиотической переводимости и зрительно-словесно-ментальной коммутации, но, вопреки паникерским настроениям, в сознании лингвосемиотика царит уверенность, что движение вперед в прояснении этой проблемы не только не

замедлится, но и будет продолжаться достаточно долго. Во всяком случае, так долго, как мы этого хотим.

Литература:

Ажеж 2006 – Ажеж К. Человек говорящий: Вклад лингвистики в гуманитарные науки: Пер. с фр. М., 2006.

Бенвенист 1974 – Бенвенист Э. Общая лингвистика. М., 1974.

Берштейн 1966 – Берштейн Н.А. Очерки по физиологии движений и физиологии активности. М., 1966.

Булатова 1999 – Булатова А.П. искусствоведческий дискурс конца 90-х гг. и тенденции его развития // Формула круга: Сб. к юбилею проф. О.Г.Ревзиной. М., 1999.

Горбачов 2007 – Горбачов Д. Шароварно-гопашна культура як джерело світового авангарду // Fine Art Київ, 2007. № 1.

Даниэль – Даниэль С. Искусство и искусствовед // Творчество. № 5. 1989.

Даниэль 2002 – Даниэль С.М. Сети для Протея: Проблема интерпретации формы в изобразительном искусстве. – СПб, 2002.

Елина 2003а – Елина Е.А.. Особенности синестезии в искусствоведческих текстах // Вопросы психолингвистики. М., 2003. № 1.

Елина 2003б – Елина Е.А. Вербальная интерпретация произведений изобразительного искусства // АДД / 10.02.19 – общее языкознание, Саратов, 2003.

Злыднева 2001 –Злыднева Н.В. Фигуры речи и изобразительное искусство // Искусствознание. 1/01. М.,2001.

Злыднева 2008 – Злыднева Н.В. Изображение и слово в риторике русской культуры XX в. М., 2008.

Ирисханова 2007 – Ирисханова О.К. Семиотические гибриды как способ репрезентации знаний в дискурсе // Проблемы представления (репрезентации) в языке. Типы и форматы знаний. М., 2007.

Кибрик 1992 – Кибрик А.Е. Очерки по общим и прикладным вопросам языкознания. М., 1992.

Кибрик 1994 – Кибрик А.А. Когнитивные исследования по дискурсу // Вопросы языкознания, 1994. № 4.

Кирющенко 2008 – Кирющенко В. Язык и знак в прагматизме. СПб., 2008.

Коваль 2007 – Коваль О.В. Назначение в поэтику: Общность теории языка и теории искусства в свете художественной семиотики и лингвоэстетики // Критика и семиотика. 2007. Вып. 11.

Колоннезе 2007 – Колоннезе Дж. Нонсенс как форма комизма // ЛАЯ: Языковые механизмы комизма. М., 2007.

Кубрякова 1997 – Кубрякова Е.С. Части речи с когнитивной точки зрения. М., 1997.

Лекомцев 1983 – Лекомцев Ю.К. Введение в формальный язык лингвистики. М., 1983.

Лекомцев 1967 – Лекомцев Ю.К. О семиотическом аспекте изобразительного искусства // Труды по знаковым системам. 3. Тарту: ТГУ, 1967.

Маклюэн 2006 – Маклюэн М. Джеймс Джойс: тривиальное и четвериальное // Семиотика и Авангард. М., 2006.

Подорога 1995 – Подорога В. Феноменология тела. М., 1995.

Проскурин 2005 – Проскурин С.Г. Семиотика индоевропейской культуры. Новосибирск, 2005.

Пунин Н.Н. Русское и советское искусство. М., 1976.

Савченко 2006 – Савченко Л.Р. Иконизм как феноменологическое свойство языка А. Платонова // Вісник ХНУ. Сер. Філологія. № 727. Вип.47. Х., 2006.

Сигал 1999 – Сигал К.Я. Проблема иконичности в языке (на материале русского синтаксиса) // АКД канд. дисс. / 10.02.19 – общее языкознание, М.: ИЯ РАН, 1999.

Степанов 2007 – Степанов Ю.С. Концепты: Тонкая пленка цивилизации. М., 2007.

Степанов 2004 – Степанов Ю.С. Протей: очерки хаотической эволюции. М., 2004.

Степанов 1975 – Степанов Ю.С. Общность теории языка и теории искусства в свете семиотики // Известия АН СССР. СЛЯ. 1975. Т. 34. № 1.

Сэпир 1993 – Сэпир Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии. М., 1993.

Топоров 2006 – Топоров В.Н. «Буквенность» и смыслы // Человек – Искусство – Общество: Закон целого. Сб. к 80-ю Ю. Борева. М., 2006.

Фатеева 2002 – Фатеева Н.А. Динамизация формы: поиски в области смысла или эксперимент // Язык и Искусство. Динамический авангард наших дней. М., 1992.

Фещенко В.В. «Комичность это космичность». Хохотание на языках у позднего Джойса // ЛАЯ: Языковые механизмы комизма. М., 2007.

Успенский 2007 – Успенский Б.А. Ego Loquens: Язык и коммуникационное пространство. М., 2007.

Якобсон Р.О. Язык и бессознательное. М., 1996.

Якобсон Р.О. Работы по поэтике. М., 1987.

Hagège Cl. L´homme de paroles: Contribution linguistique aux sciences humaines. Paris: Fayard, 1985).

Givón 1985 – Givón T. Iconicity, isomorphism and non-arbitrary coding in syntax // Iconicity in syntax. Amst. Phil.,1985.

Givon 1989 – Givon T. Mind, code, and context. Essays in pragmatics. Hillsdale, 1989.

Haiman 1985 – Natural syntax: Iconicity and erosion. Cambridge, 1985.
Nanny, Fischer 1999

Nanny, Fischer 1999 – Nanny M., Fischer O. (eds) Form Miming Meaning – Amst.: Jhon Benjamins. 1999.

Юрий Троицкий

МЕХАНИЗМ СМЫСЛОПОРОЖДЕНИЯ В ИСТОРИОГРАФИЧЕСКОМ НАРРАТИВЕ

Разумеется, название звучит слишком декларативно и обязывающе уже потому, что круг проблем, связанных с историографическим нарративом, настолько обширен и дискуссионен, что ставить подобный заголовок без знака вопроса – занятие неблагодарное и рискованное.

После многочисленных работ, посвященных этой теме (назову самые известные исследования Франклина Рудольфа Анкерсмита, Артура Данто, Хейдена Уайта, Карла Густава Гемпеля), было бы наивно ставить эту тему названием моих заметок. Извинить может только ракурс, достаточно узкий, в постановке темы.

Берусь утверждать, что историографический нарратив в определенной степени «сам себя пишет», то есть обладает некоторым потенциалом саморазвития, может быть, некоторой инерцией смыслопорождения. Казалось бы, напрашивается параллель с пастернаковским «не я пишу стихи…», или ахматовским наблюдением: «просто продиктованные строчки ложатся в белоснежную тетрадь». Но в отличие от трансцендентной «поэтической диктовки», от понимания себя как орудия «которым некто пишет», историографический нарратив в определенной мере «пишет себя сам» и, повидимому, обладает способностью за счет риторической структуры порождать новые смыслы.

И все же поэтические аналогии могут помочь в определении феномена самой Истории. Можно пойти по облегченному пути апофатического определения: что не есть История. Но можно довериться поэту, который, определяя даже не историю, а более существенный феномен, писал: «Не знаю, решена ль загадка зги загробной, но жизнь, как тишина осенняя, подробна…». История может быть определена как «подробность», не сводимая ни к каким окончательным определениям, и в то же время способная к бесконечным «вариациям на тему», рождающая в себе самой при помощи историка множество разнообразных сочетаний – смысловых узоров историографического нарратива.

Парадокс историографии состоит в том, что при господствующей долгие десятилетия установке на точное, номотетическое знание, «как это было на самом деле», историк не только творит, по сути, на естественном языке свою историю, но и сам конструирует предмет своих штудий из тех «подробностей», которые мы вслед за поэтом назвали Историей.

Смысл рождается в историографическом нарративе на различных уровнях текстопорождения. Можно предложить схему трехуровневой структуры историографического текста:

Первый, поверхностный уровень – уровень *идеологический* (его единица – *концепт*). Традиционная историография, как правило, занималась именно этим уровнем: идентификация историка проводилась на основании декларируемых и скрытых концептуальных оснований.

Второй уровень – *письмо* (единица – *риторическая стратегия*). Нарративность, понятая как риторическая модальность «порождающего повествовательного акта», без которой «нет повествовательного высказывания» (дискурса), «нет и повествовательного содержания» истории (Ж.Женетт). В качестве характеристик нарратологического анализа могут быть (по Ж.Женетту) следующие: порядок, темп, повторяемость, модальность.

Третий уровень – глубинный – дискурсивный (единица – *коммуникативная стратегия*). На этом уровне можно обнаружить различные дискурсивные стратегии, по типологии В. Тюпы их четыре: сказание, притча, анекдот и жизнеописание. Важно заметить, что это не жанровая идентификация, но именно коммуникативные стратегии, наиболее полно манифестирующие себя в соответствующих жанровых образованиях.

Коммуникативная стратегия *сказания* своим сюжетным основанием полагает **факт**: с действительностью данный дискурс интенционально соотносится как реалистический портрет с натурой. Но это именно интенция – иногда место реального факта занимает факт текстовой: событие о котором рассказывается, замещается событием самого рассказывания или риторическими топосами (например, места литературного этикета).

Притча как коммуникативная стратегия свое основание видит в **этосе**, делая основным сюжетным ходом значимый этический выбор своих персонажей. С действительностью притча разговаривает императивно, предписывая подчиняться априорным законам.

Анекдот как дискурсная стратегия основывается на **казусе**, который не подчиняется никаким установлениям и своим естественным пространством полагает пространство игры.

С точки зрения указанной типологии, разнообразные направления позитивистской историографии в основе имеют коммуникативную стратегию *сказания*. Историографические школы и направления, ангажированные какой-либо априорной идеей, в основании имеют *притчевую*

стратегию. Феноменологическая историография (например, микроистория) восходит к коммуникативной стратегии *анекдота*. Разнообразные биографические дискурсивные практики могут быть редуцированы к стратегии *жизнеописания.*

Представляется, что вектор развития современной историографии все более разворачивается в сторону анекдотического дискурса как самого свободного и непредсказуемого и отвечающего эгоисторическим запросам сегодняшнего интеллектуального потребления.

Риторические стратегии (уровень письма историка) могут быть обозначены через дискурсивные модальности:

Нарратив включает упомянутые коммуникативные стратегии и может быть противопоставлен *компаративу. Номинатив* может соседствовать с *императивом* и *перформативом,* а *декларатив* с *итеративом*.

В историографическом повествовании эти глубинные коммуникативные (дискурсивные) стратегии и модальности сосуществуют в сложном ансамблевом регистре, напоминающем фигуративный дискурс. Отсюда близость историографического нарратива художественному повествованию. Каждая из этих стратегий обслуживает дескрипцию различных феноменов, с которыми имеет дело историк – событием (нарратив), процессом (декларатив-компаратив) и биографией (номинатив – коммуникативная стратегия жизнеописания).

Одним из самых распространенных механизмов смыслообразования на уровне риторической структуры нарратива можно считать метафору и ее производные, что было убедительно показано в работе Войцеха Взжозека «Историография как игра метафор».

Но нас интересует не просто роль метафоры в историографическом нарративе, а ее смыслопорождающая интенция.

Зафиксировать смыслопорождающий эффект коммукаикативных стратегий и их экспликацию на уровне письма того или иного историка удобнее в контрапунктных точках. Для этого можно создать конструкт из текстов историков, посвященных одному сюжету, но имеющих только один протограф. Тогда письмо историка обнажится наиболее выпукло.

Таким сюжетом является известное легендарное повествование «Повести Временных Лет» о крещении Руси. Это повествование стало фабульной основой для всех последующих историков, сообщающих об этом эпизоде отечественной истории.

Сравнение текстов Н.М. Карамзина и С.М. Соловьева о крещении князем Владимиром киевлян обнаруживает несовпадения по основным пунктам сюжетосложения и повествования: Н.М. Карамзин: "Владимир мог бы креститься и в собственной столице своей, где уже давно находились церкви и Священники Христианские; но Князь пышный хотел блеска и величия при сем важном действии: одни Цари Греческие и

Патриарх казались ему достойными сообщить целому его народу уставы нового богослужения. Гордость могущества и славы не позволяла также Владимиру унизиться, в рассуждении Греков, искренним признанием своих языческих заблуждений и смиренно просить крещения: он вздумал, так сказать, завоевать Веру Христианскую и принять ее святыню рукою победителя".

С.М. Соловьев: "Таким образом, все было готово к принятию новой веры, ждали только удобного случая. "Подожду еще немного", - говорил Владимир, по свидетельству начального летописца киевского. Удобный случай представился в войне с греками; предание тесно соединяет поход на греков с принятием христианства, хочет выставить, что первый был предпринят для второго. Владимир спросил у бояр: "Где принять нам крещение?" Те отвечали: "Где тебе любо". И по прошествии года Владимир выступил с войском на Корсунь".

В своих публичных лекциях С.М. Соловьев этот эпизод изложил так: "Не станем повторять дальнейших подробностей о том, как Владимир, не смея прямо приступить к такому великому делу, говорит: "Подожду еще немного", и предпринимает поход на Корсунь; заметим, что это предание так верно и естественно, что мы имеем право принять его...".

Сопоставление эпизода из "Истории России с древнейших времен" с фрагментом публичных лекций показывает характер несовпадения устной лекции и письменного дискурса ученого. Инвариантная часть - слова князя Владимира - составляет центр эпизода. В случае с текстом С.М. Соловьева мы имеем дело с эмоциями от критической переработки чужого текста и его остранения посредством игры авторского и чужого слова. Ср.: "По русскому преданию, то же самое средство употребил у нас греческий проповедник и произвел так же сильное впечатление на Владимира; после разговора с ним Владимир, по преданию, созывает бояр и городских старцев и говорит им..." И далее: "Владимиру, по преданию, нравился чувственный рай магометов, но он никак не соглашался допустить обрезание, отказаться от свиного мяса и от вина". Это троекратное "по преданию" достаточно красноречиво свидетельствует о попытках установить дистанцию между излагаемыми событиями и порождаемым текстом.

Сохраняя фабулу дела, С.М. Соловьев создает принципиально новый сюжет принятия христианства. Вероятно, более глубокое изучение этого и других тем любого крупного историка могут стать основой для изучения проблемы сюжетосложения при порождении исторического дискурса, точно в такой же мере, как мы говорим о технике сюжетосложения в художественных текстах. Отказ от амплификации в пользу экзегезы позволяет вписать мистический акт в систему позитивного знания. Результатом такого вписывания становится дедуктивный способ

текстообразования. С.М. Соловьев не привлекает каких-либо новых фактов в сравнении с ПВЛ, но накладывает на них определенную дедуктивную решетку. Дедукция, в противоположность индукции, которой пользовался, например, Татищев, не всегда указывая источники новых фактов, повышает для объективистского мышления второй половины XIX в. ранговость текста, его так называемую научность. Интересно отметить, что при всей близости субъективных установок обоих историков их письмо принципиально различно. Н.М. Карамзин: "Не дозволяя себе никакого изобретения, я искал выражений в уме своем, а мыслей единственно в памятниках; искал духа жизни в тлеющих хартиях; желал преданное нам веками соединить в систему ясную стройным сближением частей".

С.М. Соловьев: "Не делить, не дробить русскую историю на отдельные части, периоды, но соединять их, следить преимущественно за связью явлений, за непосредственным преемством форм, не разделять начал, но рассматривать их во взаимодействии, стараться объяснить каждое явление из внутренних причин, прежде чем выделить его из общей связи событий и подчинить внешнему влиянию...".

Кажется, что Н.М. Карамзин озабочен "планом выражения" гораздо сильнее С.М. Соловьева и его письмо должно быть более риторичным, при ближайшем же рассмотрении обнаруживается, что нарратив С.М. Соловьева не менее риторичен, но эта риторика иного свойства. Письмо обнаруживает себя через автоматизм текстопорождения, вот почему некоторая избыточность текста может сигнализировать о сформировавшемся письме, водящем рукою историка как бы помимо его воли. Письмо Н.М. Карамзина соединяет материал исторических документов "в систему" при помощи эстетических механизмов, а в данном конкретном случае с помощью парадигмального развертывания исходной метафоры. Письмо Соловьева насквозь рационалистично и строится как синтагматическое развертывание исходной темы.

В приведенном отрывке, описывая Владимира, Н.М. Карамзин вводит метафору "Князь пышный", и эта метафора определяет весь строй дальнейшего повествования: поэтому он "хотел блеска", поэтому "одни Цари греческие и Патриарх казались ему достойными", поэтому "гордость могущества и славы не позволяла <...> Владимиру унизиться", поэтому он не мог "смиренно просить крещения", поэтому он "вздумал <...> завоевать Веру Христианскую".

Здесь важно подчеркнуть не содержательный слой исторического нарратива, имеющий своим истоком психологический презентизм, на который справедливо указывали исследователи творчества Н.М. Карамзина, но тот способ повествования, который организован не по законам синтагматического нанизывания, а по правилам парадигмального раз-

вертывания исходной метафоры на уровне сверхфразовых единиц. Такое письмо обеспечивает убедительное портретирование князя Владимира и может быть обратным движением свернуто в исходную метафору "Князь пышный".

Другими словами, метафора «Князь пышный» предопределила в письме Карамзина весь последующий нарратив, обеспечив превосходную степень всем действиям и намерениям кн. Владимира. Смыслообразующая роль символа (и метафоры, ставшей символом) подробно описана Ю.М. Лотманом, который заметил, что «генерирование новых смыслов всегда связано с асимметрическими структурами», и что «обнаружение в семиотичебском объекте асимметрической бинарности всегда заставляет предполагать какую-либо форму интеллектуальной деятельности».

Историографическое письмо С.М. Соловьева синтагматично и дедуктивно. Цитированный фрагмент раскладывается на последовательные сегменты, опирающиеся на слова: "ждали случая" - "подожду" - "случай". Письмо Соловьева по своей композиции гетерогенно: точка зрения потомка перемежается с позицией современника, данной зачастую отстраненно, со ссылками на источники.

Историографическое письмо, превращаясь в дискурс, преодолевает индивидуальные системы текстопорождения, формирует устойчивые конструкты, обладающие большой инерционностью. Признаками складывания исторического дискурса можно считать преодоление жанровых рамок и появление эпигонских повторов. Историографическое эпигонство отличается от литературного более скрытым характером в виду невыраженности форм исторического письма и зачастую может не осознаваться автором. Граница между письмом и дискурсом пролегает в области измерений и может быть уподоблена соотношению плоскостных и объемных фигур. Объем историческому дискурсу придает "захватывание" им сфер, прямо не относящихся к историографии и не только не связанных с концептуальными построениями историков, но в какой-то мере эти построения формирующих.

Другим смыслообразующим механизмом можно считать проведение в историографическом нарративе исторических параллелей и аналогий.По всей вероятности, *сравнение, соотнесение,* каких-либо объектов принадлежит к самым фундаментальным свойствам мышления. В «Разговоре о Данте» О. Мандельштам писал: «Я сравниваю – значит, я живу – мог бы сказать Дант. Он был Декартом метафоры. Ибо для нашего сознания (а где взять другое?) только через метафору раскрывается материя, ибо нет бытия вне сравнения, ибо само бытие есть – сравнение».

Исторические параллели могут проводиться не только между событиями или биографиями, но и между текстами. Современный

исследователь В.Н. Топоров «знакомит» между собой два текста: дневник русского общественного деятеля Андрея Тургенева (начало XIX в.) и дневник Исикава Такубоку, известного японского поэта (начало XX в.). Между этими двумя текстами – столетие, они принадлежат к совершенно различным культурным традициям и тем плодотворнее их «сталкивание» и анализ.

В автобиографической повести «Охранная грамота» Б. Пастернак, писал о своем приезде в Марбург для обучения в Университете:

> «Я стоял, заломя голову и задыхаясь. Надо мной высился головокружительный откос, на котором тремя ярусами стояли каменные макеты университета, ратуши и восьмисотлетнего замка. С десятого шага я перестал понимать, где нахожусь <...>. Вдруг я понял, что пятилетнему шарканью Ломоносова по этим мостовым должен был предшествовать день, когда он входил в этот город впервые, с письмом к Лейбницеву ученику Христиану Вольфу, и никого еще тут не знал. Мало сказать, что с того дня город не изменился. Надо знать, что таким же нежданно маленьким и древним мог он быть уже и для тех дней. И, повернув голову, можно было потрястись, повторяя в точности одно, страшно далекое, телодвиженье. Как и тогда, при Ломоносове, рассыпавшись у ног всем сизым кишением шиферных крыш, город походил на голубиную стаю, завороженную на живом слете к смененной кормушке. Я трепетал, справляя двухсотлетие чужих шейных мышц».

Уверенность поэта в том, что он повторил через 200 лет «телодвиженье» Ломоносова можно, конечно, отнести на счет поэтической интуиции, но можно объяснить и по-другому: почти неизменяемое пространство марбургской панорамы, как машина времени, соединило две эпохи, создав условия для «телесного мимесиса» поэта.

В стихотворении «Марбург» Пастернак писал:

Тут жил Мартин Лютер. Там – братья Гримм.
Когтистые крыши. Деревья. Надгробья.
И все это помнит и тянется к ним.
Все – живо. И все это тоже – подобья.

Эти строки меньше всего напоминают путеводитель по Марбургу. Поставить в одну строку Мартина Лютера и братьев Гримм можно лишь будучи уверенным в самой возможности подобного соположения имен, той уверенности, с которой Пастернак повторил через 200 лет телодвижение Ломоносова. Это – уверенность в сложном движении истории, знающем повторы и совпадения.

«Ты прав, божественный певец:
Века веков лишь повторенье!» –

писал поэт В. Тепляков, и именно эти строки горячо одобрил Пушкин. А герой совсем иной эпохи – надзиратель из «Чевенгура» А. Платонова «…сидел над старинными книжками. Он искал советскому времени подобия в прошлом, чтобы узнать дальнейшую судьбу революции и найти исход для спасения своей семьи».

«Повторяется ли история?» – так назвал свою статью А. Тойнби и отвечал:

В той старомодной области битв и политических интриг, полководцев и королей – повторялась ли и там история так же, как она повторяется в области человеческой активности, явным образом управляемой движением природных циклов? Была ли, например, Гражданская война Севера и Юга явлением уникальным или же мы можем отыскать другие исторические события, отражающие достаточное сходство и родство с этим явлением, чтобы мы имели право рассматривать их как ряд явлений одного класса событий, в которых история повторяется хотя бы до некоторой степени? Автор склоняется именно к этой точке зрения.

Не случайно хронологические таблицы составляют ядро исторических описаний. Хронологический ряд притягателен, потому что уравнивает разномасштабные события: рождение национального героя, начало войны, завершение восстания или революции – все это точки на временной шкале. Лента хронологии позволяет соотносить события друг с другом во времени. Поэт К. Случевский сблизил поэтическую рифму и исторический сюжет:

Ты не гонись за рифмой своенравной
И за поэзией – нелепости оне:
Я их сравню с княгиней Ярославной,
С зарею плачущей на каменной стене.

В качестве предположения можно утверждать, что исторические параллели становятся для историка способом понимания (а значит и смыслопорождения) той действительности, которой историк был современником.

Юрий Шатин

ТРИ ТИПА СЕМИОТИКИ ПИСЬМА

В книге американских авторов "Поведение потребителей" описан весьма интересный опыт. Справедливо полагая, что манера речи людей напрямую связана с их социальным статусом, авторы пишут: " В одном из экспериментов после того, как были зафиксированы статусы респондентов, им было предложено в течение 40 сек. читать басню " Черепаха

и Заяц". Затем эти короткие записи воспроизвели группам из 15 - 30 студентов колледжей из самых разных регионов, которые выступали в роли судей. В среднем их оценки реального социального класса оказались точными в 80% случаев.

Когда же "ораторов" попросили изменить свой голос так, чтобы он звучал как у богатых, точность оценок осталась по-прежнему высокой и равной 65%. Все говорившие соблюдали правила предложения, однако длина и структура предложений, скорость чтения менялись в зависимости от класса. В другом эксперименте, когда говоривших просили сосчитать вслух от 1 до 20, оценки колледжа также были верными в 65% случаев".[1]

Таким образом, голос становится индикатором пребывания человека в той или иной точке социального пространства, определителем его габитуса. Сам этот факт не имел бы особого значения для семиотики, если бы не одно обстоятельство. Дело в том, что габитус в данном случае проявляется через физические и физиологические аспекты речи, которые, по Соссюру, не относятся к знаковым, ибо индивидуальный акт речи не затрагивает знака, поскольку "речевая деятельность, взятая в целом, непознаваема, так как она неоднородна; предлагаемые же нами различения и иерархии разъясняют всё."[2]

С точки зрения современного состояния семиотики, вопреки Соссюру, можно утверждать, что речевая деятельность, взятая в целом, не менее семиологична, чем язык, хотя природа знака в них существенно иная. Если воспользоваться терминологией Ч.Пирса, то следует сказать, что в основе языка лежат опсигнумы, знаки, лишённые внутренней динамики, в основе же речи - хроносигнумы, в которых время перестаёт подчиняться пространственному развёртыванию и проявляется само по себе. Вот почему было бы малопродуктивным изучать письмо как механическую фиксацию устного дискурса, лишённого самостоятельного семиологического статуса. Письмо - это отдельный семиотический объект, отличный от семиотики говорения за исключением тех случаев, когда письменная речь механически воспроизводит говорение. Семиотика письма имеет собственную типологию, точно так же, как и собственные способы личностной идентификации, не совпадающие с семиотикой устной формы языка.

---

[1] Энджел Д., Блэкуэлл Р., Миннард П. Поведение потребителей. СПб, 1999. С. 500.

[2] де Соссюр Ф. Труды по языкознанию. М.. 1977. С. 58.

Легко заметить, что одной из важных функций письма является функция унификации, сокрытия собственного габитуса. Ведь, как известно, только "в отсутствии объективации посредством письма и, главное, квазириторической кодификации, сопутствующей становлению языка, "языки" существуют лишь на практике, т.е. в форме более или менее независимых языковых габитусов и их устных продуктов".[1]

Характерно, что мы всякий раз прячемся за баррикаду письма, когда устный дискурс не позволяет нам сказать то, что мы хотим сказать. "Я вас люблю, сказал Бурмин, "я вас люблю страстно..." (Марья Гавриловна покраснела и наклонила голову ещё ниже). "Я поступил неосторожно, предаваясь милой привычке видеть и слышать вас ежедневно..."(Марья Гавриловна вспомнила первое письмо St-Pereux). "Теперь уже поздно противиться судьбе моей; воспоминания об вас, ваш милый, несравненный образ отныне будет мучением и отрадою жизни моей..." (А.С.Пушкин. Метель)

В более простом случае для малограмотных людей в начале 20 века издавались письмовники, содержащие трафареты письма с пропущенными местами для содержательных вставок. Существование различных форм для заполнения бланков также способствует унифицирующей и обезличивающей функции письма .Подобное использование письменного дискурса аналогично употреблению стёршихся метафор, которые перестают осознаваться как тропы, приравниваясь к другим стереотипным средствам языка

Как раз существование камуфлирующего дискурс типа письма становится стимулом к возникновению других типов письма, противостоящих его самой распространённой форме. Одним из таких альтернативных типов выступает игровое письмо, игровое в кантовском смысле способности суждения, которая "играет" идеями и превращает познавательные и моральные суждения в чисто формальные образования.

В ставшей классической работе "Война языков" Р.Барт выделил два противостоящих друг другу типа языков - энкратический и акратический. "Энкратический язык нечёток, расплывчат, выглядит как "природный" и потому трудноуловим; это язык массовой культуры (большой прессы, радио, телевидения), а в некотором смысле также и язык быта, расхожих мнений (доксы)...Напротив того, акратический язык резко обособлен, резко отделён от доксы(то есть парадоксален); прису-

[1] Бурдье П. О производстве и воспроизводстве легитимного языка // Отечественные записки, 2002, № 2. С. 150.

щая ему энергия разрыва порождена его системностью, он зиждется на мысли, а не на идеологии"[1]

Нетрудно догадаться, что "языки", выделяемые Р.Бартом, не что иное как риторические функции, присущие прежде всего устным формам дискурса, что не исключает, конечно же, их последующего записывания и распространения в письменной форме. Несколько упрощая можно сказать, что энкратический язык, основанной на доксе, это язык, на котором власть говорит с народом, а акратический язык - это язык, на котором оппозиция стремится говорить с властью. Разрываемый между дискурсивными орудиями власти и призывами к социальной ангажированности языка художник может обрести спасение только в письме или в противном случае перестать быть художником.

Игровой тип письма снимает антитезу энкратического и акратического социолектов, поскольку, "только в письме может быть открыто признан фиктивный характер самых серьёзных, даже самых агрессивных видов речи, только в письме они могут рассматриваться с должной театральной дистанции."[2] В этом типе письмо носит подчёркнуто антириторический смысл, поскольку переносит агональный эффект с дискурса на агональность изобретаемого художественного языка. Возможность гамбургского счёта открывается только в поэтике, но никак не в риторике, где соревновательный эффект достигается не столько используемым кодом, сколько содержанием самого сообщения. Оратор и писатель в полном смысле этого слова противоположно ориентированные фигуры: один на семиотику говорения, другой на семиотику письма.

Особой разновидностью игрового письма становится перформативное письмо в художественном тексте, при котором осуществляется своеобразная рокировка сакральной и театральной функции. Так, в романе «Мастер и Маргарита» главное событие – встреча Иешуа и Пилата может произойти лишь после того, как будет написан «правильный» текст, ибо Левий Матвей не все понял в речи Иешуа и не присутствовал при его беседе с Пилатом. Написанный, но не уничтоженный мастером текст восстанавливается при участи столь разнородных фигур, как Иван Бездомный, Маргарита и Воланд, который оказывается главным координатором процесса.

Сюжет «Ста лет одиночества» Г.Маркеса также представляет собой текст заранее написанной книги. Перформативная функция письма

---

[1] Барт Р. Война языков // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.. 1989.С 537.

[2] Там же, с. 539.

часто становится и зерном лирического текста, например, в стихотворении Б.Пастернака «Гефсиманский сад»:

Но книга жизни подошла к странице,
Которая дороже всех святынь.
Пришла пора написанному сбыться.
Так пусть же сбудется оно. Аминь.

Более сложный случай перформативного письма можно наблюдать в романе У.Эко «Маятник Фуко», где особый интерпретационный код имевшихся текстов последовательно вовлекает героев в детективный сюжет, обрекая каждого из трех на неминуемую гибель именно в тот момент, когда интерпретация подходит к концу.

Наконец, можно выделить и третий тип письма, противостоящий устному дискурсу. Этот тип связан с метаязыковой функцией, направленной прежде всего на критику самого языка. Говоря словами Л.Витгинштейна, "философия есть битва против околдования нашего разума средствами нашего языка."[1] К сказанному Витгинштейном можно добавить только одно: такая битва возможна лишь посредством письма.

В самом деле, почему невозможна устная форма критической философии? Есть лишь одно основание, исключающее устный философский дискурс. Всякий раз, обращаясь к формам устной речи, мы, как отмечалось раньше, не можем освободиться от собственного габитуса независимо от содержания речи. Тембр, ритм, паузы, телодвижения - всё это суггестивные формы коммуникации, направленные на околдование нашего разума, а не на битву с колдовством. "Язык человеческих телодвижений, ежели менее разнообразен, зато более непосредственен, выразителен, обладает большею силою внушения, чем язык слов",[2] - заметил Д.С.Мережковский.

Существует принципиальная разница между мудрецами и философами: первые пытаются научить нас смыслу жизни, вторые показывают невозможность такого смысла в границах языка, ибо "всякий результат философии - это обнаружение тех или иных проявлений простой бессмыслицы и ссадин, которые мы получаем в процессе понимания, наталкиваясь на границы языка. Именно ссадины убеждают нас в важности сделанных открытий."[3] Обитель устного дискурса - обитель комму-

[1] Витгинштейн Л. Философские исследования // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVI. М., 1985. С. 124.
[2] Мережковский д.С. Л.Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М., 1995. С. 75.
[3] Витгинштейн Л. Философские исследования. С. 125.

никации и интерактивных взаимодействий, "Говорить - значит бороться...языковые акты показывают общее противоборство (агонистику)».[1] Функция третьего типа письма - функция значимого разрыва в цепи агональной коммуникации. Семиотика письма - самое действенное оружие против агональной коммуникации устного дискурса. Именно устный дискурс путём игры на двусмысленностях, включения интонационных кодов, а также кодов телесного языка позволяет навязывать другому сознанию определённые стереотипы мышления, в конечном счете пробуждая фантазмы бессознательного и манипулируя личностью.

Только с помощью семиотики письма можно кристаллизовать язык до такой степени, что он обретает способность противостоять идеологическому и товарному фетишизму. Более тридцати лет назад Жан Бодрийяр показал, что "в превосходстве upper class, относящемся к электроприборам или дорогостоящей еде, необходимо уметь открывать как раз не его более высокое положение на лестнице материальных выгод, а его абсолютную привилегию, которая обусловлена тем, что само это превосходство ни в коей мере не ищет основания в знаках престижа и изобилия, находя его совсем в ином месте, в реальных сферах решения, управления, политической и экономической власти, в манипулировании знаками и людьми, - обрекая "Других", lower и middle классы, на фантазмы страны обетованной."[2]

Таким образом, семиотика письма в современном контексте не представляет единого гомогенного образования. В этом плане семиотику письма скорее можно рассматривать как палимпсест, включающий принципиально разные пласты, где каждый последующий снимает специфические функции предыдущего. Кодифицировав посредством опсигнумов разноречия устных дискурсов, семиотика обнаружила приоритет официального письменного слова, документа над любым другим высказыванием, осуществлённым с помощью хроносигнума. Затем с развитием двух противоположных социолектов, ведущих политическую борьбу, семиотика письма уравновесила их, превратив в материал театрального, или шире, художественного слова и освободила, таким способом, искусство от пут идеологии и морали. Наконец, не довольствуясь этими двумя завоеваниями, она вступила в битву против околдования разума практикой употребления языка, разоблачив возможности агонально манипулировать другими, диктовать им посредством скрытого перформатива определённую стратегию действий. Можно утвер-

[1] Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. СПб, 1997. С. 33.
[2] Бодрийяр Ж. К критике политической экономии знака. М., 2004. С. 57.

ждать, что семиотика письма во всех трёх функциях играет роль самого мощного тормоза в развитии культуры. Парадоксальным образом отсутствие этих типов сделало бы абсолютно невозможным сам феномен современной культуры.

Борис Шифрин

ГЕРМЕНЕВТИКА ВНИМАНИЯ: К ОСМЫСЛЕНИЮ КРЕАТИВНЫХ ПРАКТИК

Введение

Поставив вопрос о способах толкования креативных практик, можно эксплицировать ряд концептов, фундированных метафорами. Эти метафоры и концепты естественно выступают в рамках некоторых «сценариев». Мы предлагаем к рассмотрению три концептуальных сценария: (1) *Поиски versus находки*.(2) *Прогулки натуралиста* (3) *Примечать и помечать.*

Креативные практики понимаются здесь в широком смысле. В культуре актуализируются разные толкования и оценки деятельности в условиях неопределенности. Чтобы дифференцировать ряд случаев, мы будем условно отличать *искания* от *поиска*. Кроме того, будем отличать рационально-контролируемый поиск от состояния *поисковой одержимости.* Искание имеет в виду уменьшить неопределенность. Но искания не имеют внеположенного критерия, когда им прекращаться. При исканиях выверенность маршрута, ясность направления, наличие достижений – отнюдь не доминируют. Когда у человека пора исканий, он представляется не только как добивающийся определенности, но и как мятущийся. Подведение итогов в случае исканий проблематично. И итогом может предстать некое выработавшееся состояние самого ищущего: его понимание данной сферы, его новый горизонт, умения, навыки и т.д. Нельзя сказать, что по мере исканий неопределенность в самом деле уменьшается: изменения носят тут не количественный характер, каждый раз открывается иная перспектива. Поиск же операционален и алгоритмичен, ведется в определенном направлении и имеет критерий, в соответствии с которым нечто предъявляется как *результат*. Каждая стадия поиска уменьшает неопределенность, например, уменьшает область, в которой надо вести поиск.

Сценарий I. Поиски versus находки

1. Поиск мыслится как некое операциональное поведение во внешнем мире, даже если речь идет о работе *представления*. Коль скоро представление детерминировано, – например, воздействием воспринимаемых объектов, – то как объяснить более свободную обусловленность, отчасти и спонтанность мышления? Эмпиризм именно тут прибегает к образу *потери и поиска*. Этот ход аргументации можно найти у Гоббса. Когда нечто затерялось, мы можем мысленно побывать там и сям, память откроет ящики, в которых лежат представления (отпечатки, скопившиеся за день), и мысленно мы в том или ином порядке повторим опыт дня, пошарим там и тут. Тезис Гоббса, «в стиле Лакоффа и Джонсона», звучит так[1] : *мышление – это поиск***.**

2. Параметры поиска. Поиск, как конкретная процедура, и в самом деле ориентирован на параметры. Но каковы смысловые параметры, особенности поиска как феномена? Поиск операционален, методичен, алгоритмичен. Он может выступать как сканирование, он задействует мониторинг, он становится поиском в сетях и по ключевым словам.

Мысля начало действия в объекте, который обнаруживает себя в нашем ощущении/впечатлении, эмпиризм на самом деле именно вещь полагает в качестве субъекта этого акта напечатления; на это не раз указывали. Поиск кажется переменой ролей, но так ли это? Внешняя вещь в этом случае есть подлинный центр, и в этой актуальности притяжения она и есть субъект. Неважно, что она вроде бы скрыта; это она манит, зовет. Впавшему в эту зависимость сознанию не остается иных степеней свободы. Тут открывается возможность превращения рационального процедурного поиска в соего рода процедурную одержимость.

Сколько бы ни говорили о *творческом поиске*, этот образ – один из самых навязчивых стереотипов при рассмотрении проблем эвристики. Творческая мысль не должна отождествляться с «поиском» в его параметрической определенности. Поиск имеет свою область применимости, ведется в определенной плоскости; но надежная почва заканчивается, и исследователь оказывается на обрыве.

С экспансией образа поиска нельзя согласиться. Простейшее и решительное возражение вот какое. 1) Можно было бы говорить и о произвольных блужданиях. Но ведь имеют в виду не их. Имеют в виду процедуру, алгоритм. Но это значит, что *ищут всегда под фонарем*. Естественно, что находят не то, но объявляют его «тем» (совсем иначе действует герой народной сказки: ему ведь сказано пойти туда не знаю куда, принести то, не знаю что. Он идет, но не выбирает пути. Он не ищет, поэтому он находит). 2) Поиск ведется «шаг за шагом». Но это – близкодействие. Тут нет никакой метафорической активности, выхода в иные измерения, сближения далековатых идей. Открытия делаются то-

гда, когда поиск исчерпал себя. Мы оказались в тупике. В паузе. Тогда что-то вдруг открывается на грани сновидения. Ясность приходит в один момент, когда ставишь ногу на подножку экипажа (Пуанкаре).

Критикой метафоры поиска почему-то не занимались люди, специализирующиеся в области эпистемологии и философии науки. Но художники и поэты не раз высказывались на эту тему. Поиск в наши времена уже не воспринимается как метафора. Для людей, живущих в Сети, он кажется самой сущностью жизни. Но это ложный образ и это соблазн. Вспомним, как мы поступаем, когда слово, имя, вылетело из головы. Бесполезно перебирать в голове алфавитный список. Надо расслабиться, забыться, тогда имя вдруг всплывает само.

Если же алгоритимический стиль не акцентировать, а позволить ищущему свободу движения и заблуждения, мы получим не процедурный поиск, а нечто иное. Это различение представляется нам принципиальным. Поиск основан на предположении, что мир дан. Более того, он дан как склад, кладовка. В лучшем случае – как клад. Вот говорят, кладезь премудрости. Но вода в колодце не дана. Источник посылает воду в ответ на призыв. Мир, откликающийся на нашу жажду, на наше призывание, это мир в особой модальности. На него нельзя просто так указать рукой. Тут совершенно иная природа внимания (очевидно, обоюдного), порождающего мир как движение навстречу. Слово «искания» мы отнесли именно к этой интуиции.

Выдвижение алгоритма воздействует и на ретроспективные смыслы креативных практик, заглушая их глубинные потенции. Можно было б сделать эвристически наполненной семантику поиска/попытки, если бы акцент делался на ценность заблуждений, если бы было принято публиковать работы, в которых автор рассказывал о своих ошибках, о неудачах такого-то подхода. Но сейчас «отрицательная эвристика» (Лакатос) трактуется в готовой нормативной форме, как запрещающий знак на дороге. За редкими исключениями, действительный опыт (прожитая начерно жизнь) просто теряется. Зигзаги мысли объявляются чем-то второстепенным (начиная с того, что их объявляют зигзагами).

3. Реконструкция. Каким образом в реальности креативная практика, творческая жизнь с ее временем блуждания, выстраивается в рационально выверенный и успешный поиск? «Кто-то» берет подстрочник сюжета и перестраивает происходившее, искажая поэзис времени.

Имеется некая инстанция, ответственная за реконструкцию целого в качестве *пути*. В отличие от памяти, эта инстанция порождает дискурс. И она обладает остроумием, то есть способностью к композиционной экономии. Сказанное необходимо принимать в расчет, коль скоро речь идет о судьбе того или иного открытия. Задним числом все разрывы мысли, блуждания и т.п. выстраиваются в некий путь, и найденное

предстает результатом поиска, «достижением». Импульс неожиданной мысли, жест, связавший нечто до того разрозненное, получает логическое истолкование, его «вдруг» заменяется генетическим расследованием («кухня» исследовательской мысли заменяется действом, предъявляющим безукоризненно сервированный стол). В этом нельзя видеть просто акт внешнего вмешательства. Нет, всякая рационализация нового состояния как находки, – все это неизбежно следует в указанном направлении, так что дело начальной реконструкции о-сознание поручает кому-то «совсем близкому», только потом за это берутся другие. Эффект озарения предстает как эффект остроумия.

4. *Я не ищу, я нахожу*. Здесь имеется в виду отказ от готовых схем, от исходной определенности; но одновременно и отказ от того, чтобы преобладала одержимость-влекомость, спроецированность на предзаданный план. Само это высказывание мы встречаем у Пикассо, близкие вещи говорил Хлебников. На самом деле этой интуицией воодушевлены древние трактаты по чань-буддизму, эти своеобразные введения в эвристику. Находка– это радикально новое сознание. Находят не только вот эту вещь, но видят в этом свете всю *таковость*. Если в сфере поисков актуализируется концепт попытки, а в сфере исканий – сомнения, то данный тезис означает, что можно обнаружить себя в полностью пробужденном сознании, в ясном свете очевидности. *Находка как явственность*. Отчетливость повседневных процедур еще не означает, что сознание человека есть сознание бодрствующее. Напротив, ощутив себя включенным в алгоритм (действующим с определенностью автомата), человек может ужаснуться, помыслить о выходе; не удастся ли стряхнуть наваждение? Сознание нового человека, пробужденного, – не ищет, но оно уже в состоянии открывшегося, найденного. Тут начинают с «находки», в несколько странном смысле слова: так человек, открывший утром глаза, не ищет свет. Находка – это сам феномен новой, удивительно-непосредственной явственности.

«Я не ищу я нахожу» – сценарий, радикальный даже в рамках буддизма. Жизнь, насыщенная духовными исканиями и гармонизируемая медитациями, вполне отвечает традиции буддизма. Но даже такая жизнь, не говоря уже о разного рода поисковой одержимости, интерпретируется в перспективе этого сценария как жизнь в *сознании неведения*. Этот сценарий впечатляюще воплощен в финале повести Германа Гессе «Сиддхарта».

> Стар я, – ответил Говинда, – а искать никогда не переставал <…>И ты, сдается мне, искал; не скажешь ли ты мне что–нибудь, почтеннейший?

– Что же я могу сказать тебе, достопочтенный? Разве то, что ты слишком много ищешь; из-за чрезмерного искания ты не успеваешь находить.

– Как так? – спросил Говинда.

– Если кто слишком усердно ищет, –сказал Сиддхарта– то глаз его становится нечувствителен ко всему,что он разыскивает, и тогда он ничего не замечает <…>, потому что его мысль всегда занята искомым, потому что у него есть цель и он одержим этой целью. Искать–значит иметь цель. Находить–значит: быть свободным, оставаться открытым для всяких восприятий, не иметь цели.[2]

Здесь ясно говорится о том, что *поиск есть актуализация неких концептуальных фильтров.* Но еще и о том, что природа этой фильтрации не чисто рациональная. Она, с буддийской точки зрения, вообще весьма загрязненная. Одержимость поиска– род неведения, аффективная помраченность, не дающая пробиться лучам истинного света (сознанию буддовости)[3]. Человек ищет потому, что не хочет найти (вполне психоаналитический ход мысли). Радикальность этой позиции в том, что она имеет в виду только два варианта сценария, два случая (путь аскетики и путь мирской). И она любой поиск считает захваченностью (в духе кармической причинности), жизнью в колесе сансары.

Нам представляется, что европейская культура *тринарна*, она создает возможность и для третьего варианта сценария «поисков/исканий/находок». Да и Гессе имеет в виду примерно это же. У него изображена не жизнь святого, и, возможно, даже и не путь праведника (буддийского Мастера), но особый вариант исканий как *свободных* исследований.

К рассмотрению этого варианта сценария мы и переходим. Вариант поиска привлекал в качестве ключевого («работающего») концепта– концепт *попытки*. Опыт понимался как последовательность попыток. Вариант искания имеет в качестве такого работающего концепта – концепт *сомнения*. Но это сомнение не чисто рациональное, оно, как отмечает Э.Фромм, во многом иррациональное, имеющую аффективную подоплеку[4]. Переход к *свободному исследованию* связан с тем, что сомнение понимается как рациональное, оно замечает нечто как проблематичное, примечает странное как интересное в смысле его проблематичности, – делает его предметом исследования.

Сценарий II. Прогулки натуралиста (свободные исследования)

1. Пути и тропы. То сомнение по поводу пути, которое мы обсуждаем, имманентно самому переживанию пути; путь человек всегда

только ищет, нащупывает. Человек просит, чтобы ему показали путь, но Наставляющий говорит: не знаю. Первый смысл этого *не знаю* – в том, что путь у каждого свой. Более того, подразумевается, что для самого вопрошающего путь может быть актуализирован только как не-данное, неопределенное, сомнительное. Нельзя известить о пути. «Другие по живому следу Пройдут твой путь за пядью пядь». *Другие* – это то реконструирующее (ретроспективное) зрение, о котором шла речь.

Второй смысл этого *не знаю* связан с представлением о путешествии. В этом представлении путь (как путь исканий) преодолен в том смысле, что путешествие мыслится в телеологической перспективе, подразумевает определенную цель, некий финал как вознаграждение усилий; само слово поэтому звучит торжественно. Путешественник не скользит мимо предметов и людей, но движется навстречу им. Встреча радостна, она дарит мир. Но тогда не спрашивай Учителя, *куда мне идти*. Такой вопрос напоминает о том, что мир этой радости еще не весь мир, что есть мир сомнения. Тогда Другой превращается в попутчика. Как он может дать тебе ответ? Он скажет – я не очень-то знаю, где я сам сойду, возможно, вон там у излучины.

Статус сопутствующего или попутного кажется *второстепенным*. Но первостепенное – наша озабоченность поисками, иногда превращающаяся в одержимость. Сколько-нибудь сложные явления оказываются только сырьем для моделирования, коль скоро внимание человека жестко отфильтровано; концепт «факторы второго порядка» не адекватен творчески-понимаемой исследовательской практике[5].

Третий смысл *не знаю* есть радикальное до-осмысление первого. Речь шла о том, что каждому назначена (или дозволена) своя особая линия, следуя которой человек приходит к истине. В наличии решения тут не сомневаются (нельзя сказать, что ты пускаешься в путь совсем без страховки), вопрос только в том, чтобы отыскать собственный подход. Этот тезис приходится отвергнуть: поскольку искать – не значит находить, постольку за процедурой поиска скрывается фундаментальная неуверенность. Как осмыслить этот момент, пребывая в ретроспективной позиции? Реконструкция пути происходит задним числом, но, в идеале, задействует всю силу воображения: каждый путь подразумевает «веер» всех возможных траекторий. Человек, сделав выбор, повернул направо, но имеет свое продолжение и тот поворот налево, который предпочел некто, виртуально сопутствующий ему (если бы этого сопутствующего и расходящегося с ним у идущего не было, то не было бы и пути как выбора). Иными словами, спонтанность выбора каждый раз не менее существенна, чем обозначающаяся направленность (тенденция).

Конечно, можно не доходить до того, чтобы эту спонтанность мыслить по образцу принципа неопределенности (когда образ траектории

вообще утрачивает смысл). Можно ограничиться констатацией, что для самого человека остается неясным, приближается ли он к истине, или пребывает в очередном заблуждении. Если процедура поиска есть иллюзорное решение задачи, то заблудившийся не дальше от цели, чем тот, кто выдвигает те или иные процедурно-обоснованные маршруты (это можно иллюстрировать простейшей моделью поиска на плоскости некоего объекта, вообще не находящегося в этой плоскости). Возможны разные представления радикального *не знаю*; суть дела в том, что тут нет спасительно-авторитетной инстанции.

2. *Любознательный натуралист*. Тем не менее, мы обнаружим основания для умеренного оптимизма в отношении поисков/исканий и находок, если прислушаемся к концепту свободного исследования (в широком смысле этого понятия) и задумаемся о том типе внимания-чуткости, которым наделен так понимаемый исследователь[6]. Исследователь – не бродяга и не странник; не тот, кто идет на авось. Он не пользуется готовыми дорогами, но он прокладывает тропы. Это он делает ненарочито. Тропинка возникает, когда человек несколько раз повторил некий виртуальный маршрут. Тропинка только слегка обозначена; вот-вот исчезнет; ее легко потерять. Это надо отметить потому, что все привычное люди мыслят по образцу реки, текущей по готовому руслу, или даже по образцу канала[7]. Между тем привычка противоположна чуткому вниманию исследователя. Чтобы заметить странное в привычном, нужно, в каком-то смысле, сойти с накатанной дороги.

Эти лесные тропинки, каждый раз немного иные, по которым бродит внимательный натуралист – это тоже своего рода записи, но тип их знаковости – намек. Человек все-таки угадывает, различает свои тропки. Это особое внимание открывается нам даже не как особый тип чуткости; перед нами –особый тип сознавания всего сущего[8]. Лесные заросли – нечто ризомное. Но зато на лесной тропинке теряет смысл концепт *постороннего*. Внимая лесу, человек не относится к нему как к чему-то внешнему.

3. Поэзис времени. Время исследователя имеет свой символический чертеж (диаграмму): его можно представить как коническую спираль; как дорогу, взбирающуюся в гору виток за витком. Что это значит? Для состояний радикального обновления (испытывающий их, возможно, переживает момент просветления) Генри Торо использует метафору линьки. Обновление отмечено особым актом смены оболочки; таковы и ритуалы перехода. Если изобразить систему оболочек (или колец на срезе дерева), то можно представить эти переломные моменты как узловые точки на некотором радиусе. Так возникает *радиальное время*. Но есть и *время тангенциальное*, время продвижения по касательной. Человек в моменты перелома не является исследователем, он не ведет записных

книжек и ничего не анализирует. В каждодневных прогулках, в ведении дневниковых заметок и записных книжек человек обычно не испытывает дзэнского просветления, сатори. Но зато ему, как наблюдателю, отчасти открывается кто-то другой в состоянии радикального перелома, и это и есть то событие, которое переживает чуткий исследователь. Вот пример который приводит Г. Торо, поясняя принцип сопряжения повседневной деятельности/наблюдательности и радикальной Событийности:

> Всю Новую Англию обошел рассказ о крупном и красивом жуке, который вывелся в крышке старого стола из яблоневого дерева, простоявшего на фермерской кухне 60 лет – сперва в Коннектикуте, потом в Массачусетсе. Он вылупился из яичка, положенного в живое дерево еще много лет раньше, как выяснилось из подсчета годовых колец вокруг него; за несколько недель перед этим было слышно, как он точил дерево, стараясь выбраться, а вывелся он, должно быть, под действием тепла, когда на стол ставили чайник.[10]

Сценарий III. Примечать и помечать (эвристика примечания)

1. Слово *примечание* двусмысленно: примечание не только действие, но и возникшая сущность. Такой полисемии *помечание* вроде бы не имеет: это только действие. Но есть пометка, замета. Наконец, есть примета. В этом семантическом поле есть единство, но это единство некоего смыслового излучения, а не чего-то неизменно-данного. Можно обозначить некие мотивы, которые артикулируют возможности этого поля. Примечая, воспринимая примечания, мы открываем нечто. А помечая – преобразуем мир, как именно извне-присутствующее. Направленность помечания всегда от нас в мир, это экстериаризационное действие. Примечание же имеет в своем составе и вбирание в себя, в сознание, – акт интериоризации.

И все-таки надо не забыть сказать о «поверхностной» интенции события – оно связано с открытием негладкости фактуры (примечание) или с производством негладкости (помечание). Зарубка, засечка, царапина, след ранения, заноза. Развивая эту смысловую линию, нельзя не сказать о и том, что деятельность помечания, подчеркивания и т.п. имеет пафос прямого контакта, непосредственного воздействия, передачи из рук в руки. Мы помечаем некое место текста, потому что оно оказалось «созвучным» каким-то иным мыслям, иным семантическим локусам. Эта работа сопоставления и уподобления, работа обнаружения/распознавания сходства. В частности, такого рода работу производит наше сознание при апелляции к метафоре. Но подобный опыт имеет и более глубокие корни, его можно отнести к опыту симпатической ма-

гии. В таком случае, наше рассуждение должно продвинуться еще на один шаг: человеку присуще стремление при-ручить «духов подобия», и он оставляет на дереве засечку, на бумаге – карандашную отметину, царапину, след ногтя. В горизонте метафоры это означает, что интуицию дальнодействия (востребованную разнесенностью двух планов метафоры) сознание пытается поддержать интуицией близкодействия. Эпифору поддержать диафорой. А в горизонте магического мышления это означает, что симпатическую магию требуется подкрепить магией контагиозной (реальная жизнь не противопоставляет, а скорее совмещает эти два типа магии[11])

Если же взять шкалу знаковой абстракции, то мы имеем тут два момента. Во-первых, тенденция иконизации не есть единственный отклик знаковой (коммуникационной) ситуации на присутствие человека. Операциональная тенденция, казалось бы, направлена к все более отвлеченным, немотивированным знакам (символам по Пирсу). Однако и программистские практики показывают, что с немотивированными переменными и структурами данных (в том числе с абстрактными именами-идентификаторами) работать неудобно. Тенденция иконизации (точнее, диаграмматической иконизации) формальных выражений отмечена Р. Якобсоном[12], позже этот момент оказался в центре вопросов когнитивной графики. Но выясняется, что в интеракции с человеком усиливается и акцент на *индексальную* природу знаковости. Речь идет о симптомах человеческого действия. Без индексальных знаков типа пометок нам не обойтись. Это вехи некоторого маршрута, – мы идем по живому следу мысли. Неслучайно концепт следа оказался в фокусе постструктуралистской рефлексии. Очевидно, в практическом оперировании с текстами такие вещи как «галочки»,звездочки, курсив и т.п. оказываются особенно действенным способом *организации внимания*. Эти знаки сопряжены с человеком буквально, как рука сопрягается с ручкой двери (в самом названии запечатлена не только аналогия некоего приспособления с рукой, но – не в меньшей степени – смежность с рукой).

Второй момент состоит в том, что всякая отметина есть вариант царапины, занозы и т.п., то есть тут метафора актуализирует какие-то архаические слои коллективной памяти, когда знак наносился на кожу: абстрактной локации знака на плоскости предшествовала интуиция места на поверхности тела. Такой знак сопряжен с телом, неотделим от субстрата. И воспринимается он *синестетически*, не только визуально, но и осязательно. Возможно, в этом кроется особая экспрессивность всякого рода отметин. Некоторые люди помечены, отмечены от рождения (родимые пятна), других метит судьба, болезнь и т.п. Эти знаки помечают конкретного индивида, и они играют роль приметы не только в смысле характерной особенности, но и в смысле предначертания, пред-

вещания, предзнаменования. Тело (внешность) человека, животного, дерева, даже камня – место, на котором два разных значения слова *примета* сходятся. Возможно, именно этим объясняется особая завороженность некоторых людей физиогномической экспонированностью мира. Загадочное предстает не только как требующее разгадывания, но и как связанное с гадательными практиками, то есть как предзнаменование: мотив, многообразно запечатленный в фольклоре, в интуиции романтиков (Новалис), в поэзии (Хлебников).

2. Два жеста внимания. Внимание имеет два жеста направленности, это как бы систола (сужение) и диастола (расширение). Мы будем различать их как внимание 1 и внимание 2. Обычно внимание трактуют как имеющее в виду наличный объект или его признак, а потому – как «векторную» направленность, концентрацию. Внимание призвано к сужению «феноменального поля» и к удержанию сознания в некотором круге, фокусе, «русле» (вид интенции зависит от локализации того объекта, который отслеживается). Но отслеживание – не единственный жанр практик внимания. Есть, например, исследование с разных сторон, коль скоро вещь предстает крупным планом и не охватывается ракурсом видения.

Впрочем, дело не только в плане видения. Вот что действительно важно: даже и обозримый объект может вести себя странно, вдруг пропадать из поля зрения. В каком-то смысле, именно вслушивание является действительно агентивным поведением, тогда как человек, просто бегущий по следу, нередко оказывается ведомым, заманиваемым, прельщаемым. Следопыт, охотник останавливается, смотрит по сторонам. Первичным оказывается наше вслушивание, расширение сознания в мир. Это статус внимания – готовность, настороженность, чуткость. За этим стоит довольно простая констатация: цель – понятие двойственное. Она не только мишень. Очень важным является представление о цели как еще не вполне данной, трансцендентной по отношению к эмпирически-явленному.

Синестезис векторно-отслеживающего, «курсорного» внимания (внимания 1) довольно понятен и находится на скрещенье визуальности и касания рукой, дотрагивания[13]. В ракурсе толкования эта практика есть оживление метафоры *ощупывающего глаза*. Но внимание чутко-расширительное, внимание вслушивания и паузы (внимание2), востребует другой тип синестезиса. Здесь происходит сбой ритма, органом восприятия и областью метафоризации этого переживания оказывается регистр пульсации, регион сердца. Внимание совершает переключение масштаба, малое оказывается приметой чего-то огромного, присутствующего иначе. Ни чем иным, как сердцебиением (интуицией пульса-

ции) не может ответить человек на эти движения маятника от малого к большому и назад.

Внимание 2 естественно рассматривать в связке с актами переключения внимания, отвлечения и т.п. Для нас здесь важно, что акты переключения и отвлечения отрефлексированы в культуре как практики и некие концептуальные мотивы, в частности, наряду с жанром примечаний есть жанр отвлечений. Различение внимания 2 от внимания 1 (с его цепкостью к деталям) позволяет отличить мелочь (всякую-всячину) от *подробности*. Но более тонкое различение требует отличать паузы вслушивания от непроизвольных пауз отвлечения (сбоя внимания), – только этим паузам обязаны своей действительностью такие «явления» как брызги, промельки, голоса за окном и т.п. эффекты на границе феноменального поля, которым свойственна уклончивость. Этим психофизическим сущностям присущ принцип неопределенности (рассматривая их мы их теряем); мелочь и мелочи, пустяк и пустяки тождественны, мелочь-брызга не экземплярна [14].

Сам по себе ряд пометок-отметин-примечаний еще не вполне характеризует практику субъекта. Человек, например, мог помечать определенные места, обозначая (или усиливая) какую-то линию текста, чем мы, как читатели/слушатели, занимаемся даже и не имея в руке карандаша: мы выделяем какой-то признак в качестве маркера, чтобы затем легче было идентифицировать некую зону наррации как эмпатическую по отношению к тому или иному персонажу («зону голоса», по слову Бахтина). Но такое настраивание по типу внимания1 не всегда нам интересно, а иногда и не адекватно, например, в случае многопланового текста. Возможен и такой вариант, когда автор оставил пометки и подчеркивания, думая выделить главное и тем самым ускорить доступ к информации; но сам знак отметки (курсива) при повторном обращении к тексту актуализировал не синтагматическую валентность курсива, а парадигматическую– вызвал семантическое напряжение и приостановку.

Система индивидуальных пометок, нацеленная на выделение главного (ранжирование информации), относится к когнитивной графике. Такие приемы важны как часть технического оснащения любой творческой деятельности. Но в наиболее эвристической фазе своей работы ученый или художник боится слишком резко расставлять акценты, и интенция сужения внимания не является главенствующей. Поэтому в разговоре о креативных практиках мы сосредоточимся на другой установке внимания, на «внимании 2». Жизнь, понимаемая в модусе творчества, и текст как событие жизни – тема, многообразно преломившаяся в русской поэзии.

3. Эвристика примечаний. Ограничимся двумя экскурсами.

3.1. Велимир Хлебников. *Царапина по небу*: этот образ дал название поэме Хлебникова, в которой предъявляются в качестве смысловых элементов некие обобщенные динамические жесты. Два из них подобны систоле и диастоле, то есть (согласно нашему описанию) характеризуют два типа внимания. Хлебников трактует универсальные жесты как всемирный язык, позволяющий выразить некие мета-языковые смыслы. Мы имеем дело с совершенно новой системой категоризации; для символического закрепления этих категорий Хлебников вводит алфавитный код – буквы («воины азбуки»). С другой стороны, осязательный, удостоверяемый пальцами руки смысл этих жестов тоже удерживается в синестезисе Хлебникова. Таким образом, от царапины на небе он может (метафорически) перейти к движению грифеля по странице дневника. Как астроном фиксирует изо дня в день свои наблюдения за небосводом, так должен поэт изо дня в день отмечать все перемены на небосклоне духа (души). Эту мысль Хлебников излагает как в письмах, так и в «Свояси». Мотив *ногтей и когтей* присутствует в отнесенности к поэтическому Я в разных его ипостасях (например, в облике льва); одновременно поэзия Хлебникова наполнена динамическими соотнесениями малых происшествий (микрокосмических) с грандиозными явлениями макрокосма. Малое, как примета, указывает на большое, и наоборот. Главное в этом возвращающемся ходе мысли – пульсация масштаба, космический смысл чуткости малого. Особенно впечатляющим оказывается такой простой прибор (отождествляемый с домашним планом бытия), как пластинка Хладни, синестетически откликающаяся на мировые ритмы (близкий мотив находим у П. Флоренского). Если уже пластинке, своего рода сейсмографу, свойственна резонансная способность примечать, то каковы пределы чуткости человеческого сознания? – такова интонация Хлебникова[15].

3.2. Борис Пастернак. Метафорика помечания широко присутствует в корпусе поздних стихотворений. В одних случаях это чисто визуальная образность: «Он потонул в тумане/ Исчез в его струе/Став крестиком на ткани/И меткой на белье» (Б.П., 306)[16]. В других – метки становятся неотделимы от субстрата (надо помнить, что субстанциональное Пастернак мыслит не как пространственно-протяженное: человек–поселенец времени, он живет в истории: это– присущий ему масштаб сопряжения с миром):

«И надо оставлять пробелы/В судьбе, а не среди бумаг,/Места и главы жизни целой/Отчеркивая на полях./ И окунаться в неизвестность,/ И прятать в ней свои шаги,/ Как прячется в тумане местность,/Когда в ней не видать ни зги.//Другие по живому следу/Пройдут твой путь за пядью пядь. /Но пораженья от победы/Ты сам не должен отличать.»

(Б.П., 288) Пометы, следы– не знаки достижений. Пометами, вехами художника иногда оказываются белые места, паузы. Пробелы в качестве помет – это мотив, в сущности, пушкинский, «онегинский». Эту воздушную, воображаемую стихию романа по-своему восприняли и Ахматова, и Набоков. Не менее ощутимо влияние пушкинского синестетического мотива отметин, царапин, ногтей и когтей на русскую поэзию. Страница, хранящая «отметку резкую ногтей»: переживание присутствия, но весьма специфического, тайного. А вот заключительное стихотворение сборника «Темы и Вариации»:

Здесь прошелся загадки таинственный ноготь.
– Поздно, высплюсь, чем свет перечту и пойму
А пока не разбудят, любимую трогать
Так, как мне, не дано никому.

Как я трогал тебя! Даже губ моих медью
Трогал так, как трагедией трогают зал.
<…> (Б.П., 160)

Мы видим, как мотив присутствия, становящегося явственным через касание, подчиняет себе все стихотворение. И вот это медлящее прикосновение запускает пульсацию масштаба, – в реализации метафоры, в совмещении прямого и переносного смысла (трогать). Мотив отметин ключевой в «Онегине», он был озвучен уже в концовке посвящения: «ума холодных наблюдений и сердца горестных замет». Позже оказалось, что отметины остаются и на самом сердце. Если у Пушкина об этом еще нет речи, то судьба Юрия Живаго (и героя, и романа) многое досказала. Это не о творчестве, о свидании, но тут все сошлось– не разделить (Б.П., 278):

Как будто бы железом,
Обмокнутым в сурьму
Тебя вели нарезом
По сердцу моему.

Литература:

1.См.: Лакофф Дж., Джонсон М. М. Метафоры, которыми мы живем. М.,2004.

2. Гессе Г. Сиддхарта. Нарцисс и Гольдмунд. Киев, 1993, С.126-127 (пер.с нем. Б.Д. Прозоровской).

3. Аффективная помраченность, *неведение*, – одно из проявлений прикованности человека к повседневной рутине, к существованию в сансаре. Неведение буддисты относят к одной из трех клешей (аффективных загрязненностей). Это есть некая парабощенность внимания,

выраженная негативно; не-различение, *игнорирование*. См.: Парибок А.В. Устройство «Колеса существования»//Гаруда №2 (1997, том 6), с.33-41. 4.

4.Фромм Э. Бегство от свободы. М., 2006.

5.Об этом в свое время размышлял В.В. Налимов. См.: Налимов В.В., Баринова З.Б. Этюды по истории кибернетики. Предтечи кибернетики в древней Индии // Философия науки №1 (7), 2000, Новосибирск.

Вот отрывок из этой работы: «даже в малой социально-экономической системе исследователь всегда пытается выделить главные факторы, а это уже не системный подход. Система есть нечто целое. Там нет главных и второстепенных факторов, ибо нарушение нормального поведения факторов, признанных второстепенными, ведет к разрушению ранее существовавшей системы и второстепенные факторы превращаются тогда в главные. Сама постановка вопроса о классификации факторов по шкале их кажущейся важности бессмысленна при системном подходе».

6. В связи с этим, см.: Тинберген Н. Любознательные натуралисты//Природа, №12(1970).

7. Автоматизм привычки подобен приспособлению упруго-пластичной среды к повторяющимся явлениям. См.: Джеймс У. Психология. М.,1991, С. 40-45.

8. «Я попадаю на какую-нибудь прогалину в лесу, где на снегу виднеются лишь несколько травинок и сухих листьев, а впечатление такое, словно подошел к открытому окну. Выглядываю и смотрю вокруг». – Торо Г.Д. Дневники. Прогулки // Клумпьян Х. Г.Д.Торо. Челябинск, 1999, С.219-396.

9. Торо Г. Д. Уолден, или жизнь в лесу. М., 1979, С. 385-386.

10. Фрезер Дж.Дж.Золотая ветвь. М, 2006.

11. Фрезер Дж.Дж. Указ. соч. Глава III.

12. Якобсон Р. В поисках сущности языка//Семиотика (Сост., общ.ред. Ю.С. Степанова). 1983, С. 102-117.

13. Концепт синестезиса, как интерсубъективной деятельности, культивирующей синестезию, рассмотрен в статье: Шифрин Б.Ф. Наброски к феномену синестезии.//Логос живого и герменевтика телесности (Постижение культуры:Ежегодник.Вып.13-14). М, Академпроект, РИК, 2005, С.425-478.

14. В связи с этим, см.: Шифрин Б.Ф. Книга природы в эмпирическом окружении. Разные мелочи. Насекомые //Парадигмы философствования. Вторые международные философско-культурологич. чтения (ред Л.Морева, И.Евлампиев), С.-Петербург, 1995, С. 60 -67.

15. Подробнее см. Шифрин Б.Ф. Эвристика примечаний: четвертый способ видения в поэтике Хлебникова // ««Доски судьбы» и вокруг: эв-

ристика и эстетика». Материалы конференции (17-18 авг. 2006 , Москва) – в печати.

16. Текст стихотворений и ссылка: (Б.П., с последующим номером текста) соответствует изданию: Б.Пастернак, Полное собрание стихотворений и поэм. Спб., Академ.проект, 2003 (Новая Библиотека поэта).

Иоанна Делекторская

«КАК ЗАВЯЗЬ В ПРОЦЕССЕ РОСТА…»: КОММУНИКАТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ В КОНЦЕПЦИИ ТВОРЧЕСТВА СИГИЗМУНДА КРЖИЖАНОВСКОГО

В предисловии к одной из теперь уже многочисленных книг Сигизмунда Кржижановского его «первооткрыватель» и издатель Вадим Перельмутер говорит: «Насколько мне известно, история “постгуттенберговской” мировой литературы не хранит другого примера, когда бы творчество писателя, знакомое – рукописно и изустно – неширокому кругу его современников, целиком возникло из небытия через четыре десятка лет после его смерти»[1]. Действительно процесс общения Кржижановского с читателем волею судьбы налаживался как-то удивительно трудно и необыкновенно долго. Может быть, среди прочего, это происходило и потому, что по складу своего творчества был он, если можно так выразиться, писателем «до-гуттенберговской» эпохи, чьи сочинения как бы не предполагают наличия печатного станка и массовых тиражей.

Я ни в коем случае не возьму на себя смелость утверждать, что Кржижановский осознанно выстраивал собственную судьбу по модели «сочинитель-неудачник». Будь оно так, он не складывал бы с завидным упорством свои новеллы и повести в книги; не предпринимал бы многочисленных попыток опубликоваться.

«Чувствую себя, как андалузский бык на арене: бодайся – не бодайся, шпага тореро сделает свое дело. Решил все-таки бодаться: толкнулся еще в три редакции…», – без сомнения, горечь, сквозящая в каж-

[1] Перельмутер В. Литературовидение Сигизмунда Кржижановского // Кржижановский С. «Страны, которых нет»: Статьи о литературе и театре. Записные тетради / Сост., предисл., примеч. В. Перельмутера. – М., 1994. С. 5-6.

дом слове отрывка из письма Кржижановского жене от 31 июля 1946г.[1], – неподдельная. Той же горечью проникнуты и строки воспоминаний А.Г. Бовшек: «Встречи с людьми были для него болезненны. Он чувствовал себя проигравшим игроком, неудачником, стыдился своей роли, но в то же время не переставал верить в свои творческие возможности и полезность своей работы. Особенно тягостно ему было общество писателей»[2].

И все-таки, несмотря на эти и многие другие свидетельства того, сколь мучительна была ситуация фатальной «невезятины» для писателя, «известного своей неизвестностью», в самой концепции творчества Сигизмунда Кржижановского, как будет показано, присутствовало нечто, изначально и независимо от мнения автора не предполагающее наличия изобретения Гуттенберга.

В статье «Черновик», написанной Кржижановским для «Словаря литературных терминов» (в 2 т. Изд. Л.Д. Френкель, М.; Л., 1925) говорится: «Творческий процесс имеет начало, но не имеет конца, и если, обычно, он бывает остановлен извне, в силу чисто практических нужд (напр., нельзя исправить отпечатанное), то изнутри он продолжает длиться <…> Таким образом, расширяя понятие “черновика”, можно утверждать, что никакое творчество не выходит за его пределы, что все самые образцовые произведения лучших мастеров лишь более или менее выправленные *черновики* <…> Жизнь живой буквы, как и жизнь живой особи, останавливает обычно не завершенность, а… смерть»[3].

То есть, выражаясь философским языком, органичным для нашего автора, в хронологическом плане произведение – всегда только *становящееся*, но не *ставшее*[4]. *Ставшим*, законченным оно видится лишь в пространственном плане: книга ограничена началом и концом.

Та же концепция получает впоследствии развитие в программной для шекспироведения Кржижановского статье «Фрагменты о Шекспи-

---

[1] Приводится по: Перельмутер В. «Трактат о том, как невыгодно быть талантливым» // Кржижановский С. Воспоминания о будущем: Избранное из неизданного / Сост., вступ. ст. и примеч. В.Г. Перельмутера. – М., 1989. С. 28-29.

[2] Бовшек А. Глазами друга (Материалы к биографии Сигизмунда Доминиковича Кржижановского // Кржижановский С. Возвращение Мюнхгаузена: Повести; Новеллы; Воспоминания о Кржижановском / Сост., подгот. текста, вступ. ст., примеч. В. Перельутера. – Л., 1990. С. 521.

[3] Цит. по: изд. Кржижановский С. Статьи. Заметки. Размышления о литературе и театре. Собрание сочинений. Т. 4 / Сост. и комм. В. Перельмутера. – СПб., 2006. С. 690.

[4] См. об этом: Калмыкова В. Поэзия и «тайна личности»: случай Сигизмунда Кржижановского // Кржижановский С. Книжная душа: Стихи разных лет / Сост., подгот. текста и послесл. В Калмыковой. – М., 2007. С. 70-71.

ре» (1939): «Персонажи, – пишет он, – создаются сперва лишь при помощи встречи пера и чернила, только впоследствии они поручаются исполнению актера, одеваются в грим и костюм и выходят на сцену. Но даже на сцене, уже когда действие на ходу, еще не поздно творить, вычерчивать контуры новых персонажей»[1].

Интертекстуальный анализ наследия Кржижановского (как художественных, так и литературно-критических сочинений) показывает, что его творчество являет собой воплощение изложенной выше теории произведения как бесконечно творимого черновика. Именно этим объясняется, например, особая значимость для писателя «сквозных» тем и образов, составляющих структурный костяк всего корпуса его текстов. При этом оговоримся, что хотя сквозные темы и образы в литературе – вещь далеко не оригинальная, в случае с Кржижановским мы имеем дело с почти маниакальной приверженностью указанному приему.

Концепция бесконечно творимого черновика обусловливает специфику внутреннего устройства диалогов в произведениях писателя, где окончание *разговора* предполагает в лучшем случае окончание повести или новеллы, в худшем же – смерть одного из собеседников.

Сам процесс мышления, по Кржижановскому, есть ни что иное, как *диалог* внутри человеческого мозга, подразумевающий не формальный обмен фразами, но острую полемику: «Мыслить – это: расходиться во мнении с самим собой»[2]. Наиболее яркое художественное воплощение эта идея находит в повести 1926 г. «Клуб убийц букв», где знаменитый шекспировский монолог «Быть или не быть…» представлен в виде дискуссии двух Гамлетов, один из которых выступает в защиту «быть», другой, соответственно, требует: «не быть!».

В свою очередь, диалог (в жизни, в книге или на сцене), есть разговор двух разговоров – формулировка, ставшая в 1931 г. заглавием одной из новелл Кржижановского[3].

Весьма показательно, что первый опубликованный им текст – новелла «Якоби и “Якобы”» (1918), с которой Кржижановский связывал начало «профессионального писательства», представляет собой *диалог* Философа (Фридриха Генриха Якоби) и Слова.

Упомянутый выше «Разговор двух разговоров» будет написан через тринадцать лет в том же духе *диалога идей*. «Сравнивая новеллу с

[1] Кржижановский С. Статьи. Заметки. Размышления о литературе и театре. Собрание сочинений. Т. 4. С. 368.

[2] Кржижановский С. Записные тетради (Первая тетрадь) // Кржижановский С. «Страны, которых нет». С. 104.

[3] Размышления на эту же тему встречаем и в других сочинениях нашего автора. См.: «Философема о театре», 1923; «Фрагменты о Шекспире».

предыдущей, – пишет в комментарии к “Разговору…” В. Перельмутер, – можно увидеть продолжение некоторых тем и аспектов начатого там диалога. Но есть между этими сочинениями и существенное различие: Кржижановский извлек урок из первого своего опыта, написанного столь сложно и “густо”, что это потребовало авторского комментария, который для большинства читателей все равно оказался недостаточным; теперь он делает текст значительно более “прозрачным”, не требующим – для восприятия – специальной подготовки, однако чем более читатель интеллектуально развит, тем больше смысловых “слоев” ему открывается»[1].

Характерно, что две вышеназванные новеллы, являясь полноценными *диалогами* (персонажи обмениваются мнениями; в ответ на суждение одного следует реплика другого, и так далее) в корпусе текстов Кржижановского представляют собой исключение из общего правила. В подавляющем большинстве его произведений в формальных рамках диалога существуют *говорящий* и *слушающий*. При этом, по признанию одного из «рассказчиков», «меж “я” и “я”» всегда есть «неистребимая щель»[2], а следовательно, «Трагическая черта диалога заключается <…> в невозможности угадать мысли <…> собеседника»[3].

Выговорив себя до конца, повествователь, как правило, *удаляется*, *перестает быть* – в поле зрения слушателя («ловец тем» – персонаж новеллы «Книжная закладка»; «учитель» – «Странствующее “Странно”»; могильщик – «Тринадцатая категория рассудка»), а то и в самой жизни (Готфрид Лёвеникс – «Собиратель щелей»; автор «Автобиографии трупа» из одноименной новеллы; Савл Влоб – «Чужая тема»; Мюнхгаузен – «Возвращение Мюнхгаузена» и др.). В системе представлений Кржижановского этот ход необходим для того, чтобы мысль одного из собеседников оказалась по-настоящему *усвоена* другим, то есть превратилась для него из факта внешнего мира в факт внутреннего существования. Как заявляет персонаж «Разговора двух разговоров», «…чтоб говорить с собой, приходится спиной к объекту разговора, миру, но, говоря не с собой, поневоле отворачиваешься от себя. Надо выбирать. И на будущее я выбрал»[4].

То же отличительное качество присуще беспрерывному, длящемуся из текста в текст «диалогу» Кржижановского с его великими пред-

---

[1] Перельмутер В. Комментарий // Кржижановский С. Чужая тема. Собрание сочинений. Т. 1 / Сост., предисл. и комм. В. Перельмутера. – СПб., 2001. С. 674.
[2] Кржижановский С. Собиратель щелей // Кржижановский С. Чужая тема. Собрание сочинений. Т. 1. С. 470.
[3] Кржижановский С. Фрагменты о Шекспире. С. 367.
[4] Кржижановский С. Чужая тема. Собрание сочинений. Т. 1. С. 396.

шественниками – литераторами, философами, другими деятелями культуры, – подразумевающему *усвоение* их идей, следствием которого порой оказывается такая степень слияния *своего* и *чужого*, что даже чересчур вольное, имеющее в основе очевидную ошибку памяти, обращение с чужим словом выглядит не фамильярностью, а художественным приемом. Как в случае с новеллой «Рисунок пером» (1934). В ней целый абзац построен на обыгрывании первой строки пушкинского стихотворения «Прозерпина», случайно или намеренно воспроизведенной Кржижановским с ошибкой («*блещут* воды Флегетона» вместо «*плещут* воды Флегетона»)[1].

Очевидно, что всякий писатель только тогда становится подлинно *писателем*, когда облекает замыслы, рожденные во внутреннем диалоге или даже споре с самим собой, в буквы, придающие и диалогу, и замыслу *законченность*, а стало быть, выступающие в роли «убийц» и того, и другого (см. новеллу Кржижановского «Клуб убийц букв»). Говоря об убийственной функции застывшей буквы, Кржижановский почти дословно цитирует Второе послание к коринфянам Апостола Павла (глава 3:6)[2]. В то же время жизнь без букв для писателя немыслима, ибо, подобно языческим солярным божествам, замысел как семя, брошенное в землю, умирает в букве, чтобы затем – через букву же возродиться в новом качестве, в новом – читательском – сознании. В указанном контексте, как бы ни были в подавляющем большинстве пусты и профанны потоком текущие из издательств на полки книги (сетования на их сущностную пустоту см., например, в повести «Штемпель: Москва»[3]), вовсе отказаться от идеи Книги как таковой, встать на путь «убийцы букв» для писателя значит не просто сделаться самоубийцей, а

[1] Пушкиновед профессор Гроцяновский, собирающий материалы о том, «в бане или у колодца возникли пушкинские стихи по поводу Флегетона», утверждает, что «…в деревянной баньке села Михайловского вода не могла “блистать”, поскольку баня была парной и в ней не было электрического освещения, что же касается до поверхности воды в колодце села, у которого, как нам достоверно известно, Александр Сергеевич неоднократно останавливался, то тут возникает ряд проблем, требующих точной документации и анализа материалов» (Кржижановский С. Сказки для вундеркиндов: Повести, рассказы. – М., 1991. С. 208).

[2] «Он дал нам способность быть служителями Нового Завета, не буквы, но духа; потому что буква убивает, а дух животворит».

[3] «За <…> месяц я успел перелистать тысячи страниц, и странное чувство овладевает мной, когда я стараюсь отыскать и отчетчить себе “во имя” всего этого свежего типографского вороха. <…> Все эти претенциозные крашеные обложки делают свое дело так: берут пустоту и одевают ее, ну, хотя бы в кожаную куртку [имеются в виду злободневные “революционные“ сочинения, авторы которых “неизбежно влюбляют чекиста в белогвардейку, белого офицера в революционерку” – И.Д.]; после того как все пуговицы на пустоте застегнуты, не знают, что дальше» (Кржижановский С. Чужая тема. Собрание сочинений. Т. 1. С. 531).

в зачатке, в ростке истребить для себя самую надежду на дальнейшее существование.

С завидным постоянством в текстах Кржижановского процессы мышления и творчества изображаются при помощи растительных метафор:

«Как завязь в процессе роста разворачивается постепенно множащимися и длиннящимися листами, так и заглавие постепенно, лист за листом, раскрывается в книге: книга и есть *развернутое до конца* заглавие, заглавие же – стянутая до объема двух-трех слов книга»[1].

«…мысль, как и растение, стеблится вверх, волею тропизмов и логического взгона. Но можно – растение, мысли ли, все равно – пригнуть к земле, к странице книги, притиснуть колышками или авторитетами и заставить стлаться по противоестественной для них горизонтали. Конечно, любую мысль можно обобществить, рассеменить по миллионам голов, но сущность мысли не в обобществлении, а в обобщении, способности длиннить радиус видения, в умении раскружить кругозор подъемом по сверх, громоздящемуся на сверх…»[2].

«…извилины мозга – как дорожки в саду, заросшем многоцветием мыслей. Если из-за войн, в войны переходящих, мы забросим эти внутричерепные сады, они заглохнут, зарастут сорняком»[3].

«Мне вот вспомнилась горестная история горечавки. Не слыхали? Горечавка - это такая скромная в блеклом цветневом уборе травка, обычно затеривающаяся в толпах луговых стеблей; некоторые разновидности ее цветут в досенокосные месяцы, другие много позже, но есть и такая разновидность горечавки (о ней-то и речь), которая имеет смелость цвести как раз в сенокосную пору, так что все ее попытки пропылиться летучей пыльцой в будущее попадают под лезвия кос. В итоге упрямая трава постепенно исчезает с лугов . . . чуть было не сказал "российской словесности". Еще горсть годов, и только старые ботанические атласы будут хранить изображение покойной горечавки. Да, горе тому, кто смеет мыслить в эпоху мыслекоса»[4].

Единственным спасением для несчастной горечавки было бы, видимо, помещение ее в прекрасный и закрытый для людских глаз «Gardinetto di S. Francisco», о котором грезит в «Клубе убийц букв» основа-

---

[1] Заглавие (Статья из «Словаря литературных терминов») // Кржижановский С. Статьи. Заметки, Размышления о литературе и театре. Собрание сочинений. Т.4. С. 669. См. также: Поэтика заглавий (впервые опубликовано: Никитинские субботники, М., 1931). Главка I: «Метод» // Там же. С. 7.

[2] Кржижановский С. Разговор двух разговоров. С. 390.

[3] Там же. С. 393.

[4] Там же. С. 393-394.

тель сообщества бывших писателей, отказавшихся от «обуквлений» во имя «чистого замыслительства»:

«Слыхали ли вы о так называемых Gardinetti di S. Francisco – садах св. Франциска: в Италии мне не раз приходилось посещать их: крохотные цветники эти в одну-две грядки, метр на метр, за высокими и глухими стенами – почти во всех францисканских монастырях. Теперь, нарушая традиции св. Франциска, за серебряные сольди разрешают оглядеть их, и то лишь сквозь калитку, снаружи: прежде не разрешалось и этого – цветы могли здесь расти – по завещанию Франциска – не для других, а для себя: их нельзя было рвать и пересаживать за черту ограды; не принявшим пострига не разрешалось – ни ногой, ни даже взглядом касаться земли, отданной цветам: выключенным из всех касаний, защищенным от зрачков и ножниц, им дано было цвести и благоухать для себя.

И я решил – пусть это не кажется вам странным – насадить свой, защищенный молчанием и тайной, отъединенный сад, в котором бы всем – замыслам, всем утонченнейшим фантазмам и чудовищнейшим измыслам, вдали от глаз, можно было бы прорастать и цвести – для себя. <…> Не думайте, что я эгоист, не умеющий вышагнуть из своего «я», ненавидящий людей и чужие, не-мои мысли. Нет; в мире мне подлинно ненавистно только одно: буквы. И все, кто может и хочет, пройдя сквозь тайну, жить и трудиться здесь, у гряды чистых замыслов, пусть придут и будут мне братьями»[1].

…Однако попытка воплощения в жизнь этой утопии заканчивается гибелью одного из членов Клуба, то есть, в сущности, крахом всего предприятия.

И наконец:

«Когда умру, не мешайте крапиве разрастаться надо мной: пусть и она жалит.

Когда умру – пусть растет над моей могилой крапива и – в память обо мне – жалит»[2].

Судя по тому, что эта своеобразная автоэпитафия в записной книжке Кржижановского, выступающей в огромном числе случаев в роли черновика, не просто повторена дважды, но дана в развитии, в росте, – заложенная в ней растительная метафора, и жанр высказывания имеет для автора непреходящую внутреннюю ценность. Об этом же свидетельствует одно из стихотворений Кржижановского, написанных в ранний его, «до-писательский» период, – «Эпитафия себе»:

---

[1] Кржижановский С. Клуб убийц букв. Собрание сочинений. Т. 2 / Сост. и комм. В. Перельмутера. – СПб., 2001. С. 14-15.

[2] Кржижановский С. Записные тетради (Первая тетрадь). С. 109.

Когда умру, а это будет скоро, –
Не надо мне слезоточивой ивы,
Живых цветов, фиалок из фарфора,
Запомнить так легко – ведь это будет скоро, –
Пусть надо мной растет, иглясь, крапива
И жалит всех, как мыслью жалил я:
Да будет мне, как и была, тяжка земля[1].

Не случайно в числе статей, написанных Кржижановским для «Словаря литературных терминов» (обязательным условием его участия в этом проекте был «*свободный выбор* из перечня намеченных для включения в "Словарь" *терминов-тем*»[2]), оказалась и статья «Эпитафия». В ней среди прочего говорится о смысле эпитафии как художественного приема:

«…никакая "*nature*", до того, как она не обездвижется в "morte", не может дать своего художественно отображения ("*nature-morte*"); никакое событие, пока оно не утишится и не уйдет <…> в прошлое, не может быть взято в эпос; и человек как образ может стать подлежащим <…> творческого суждения не прежде, чем ляжет под эпитафию, или лишь тогда, когда силой творческого воображения он будет *изолирован* <…> от жизни, взят за его черту, выключен из текучего живого «сегодня» <…> и схоронен в книге.

В этом смысле *эпитафичность является фактором всякого художественно-объективирующего творчества* <...>»[3].

Естественный вопрос: какая же роль отводится в этой своеобразной картине мира читателю? В попытке ответить на него мы, прежде всего, столкнемся с весьма неожиданном фактом. При чтении текстов Кржижановского создается отчетливое ощущение, что, в отличие от многих собратьев по цеху, он никогда не пытался создать в своем воображении сколь-нибудь конкретный *образ читателя*[4]. Мало того, в отличие, ска-

[1] Кржижановский С. Книжная душа: Стихи разных лет. С. 40. О привычном для Кржижановского отношении к стихам как к своего рода черновику будущей прозы см.: Калмыкова В. Поэзия и «тайна личности»: случай Сигизмунда Кржижановского. С. 72, 77-78; Делекторская И. Собиратель Щелей о Кенигсбергском Затворнике и о Принце Датском // Toronto Slavic Quaterly. 2007. № 21 (http://www.utoronto.ca/tsq/21/delektorskaya21.shtml).

[2] Перельмутер В. Комментарии // Кржижановский С. Статьи. Заметки. Размышления о литературе и театре. Собрание сочинений. Т. 4. С. 831. Курсив оригинала.

[3] Эпитафия (Статья из «Словаря литературных терминов») // Кржижановский С. Статьи. Заметки, Размышления о литературе и театре. Собрание сочинений. Т. 4. С. 700. Курсив оригинала.

[4] При этом налицо явная забота писателя о читательских интересах. Именно о ней свидетельствует, например, отмеченная В. Перельмутером разница между

жем, от Осипа Мандельштама, в конце жизни трагически требовавшего себе «Читателя! Советчика! Врача!», а в молодости хоть и рассуждавшего «о собеседнике» в одноименной статье (1913), но не разделявшего принципиально понятия «собеседник» и «читатель», Кржижановский на протяжении всего своего творческого пути алчет в первую очередь, *слушателя*. И в этом смысле крайне показателен тот факт, что слово «читатель» в его художественных текстах, наводненных, не только слушающими, но и читающими персонажами, практически не встречается. Исключение составляет, пожалуй, лишь все тот же «Клуб убийц букв». Но и там явлению интересующего нас «термина» сопутствует впечатляющее своим радикализмом суждение:

«Читатель, я бы сказал, не успевает иметь замыслы, право на них отнято у него профессионалами слова, более сильными и опытными в этом деле: библиотеки раздавили читателю фантазию, профессиональное писание малой кучки пишущих забило и полки и головы до отказа. Буквенные излишки надо истребить: на полках и в головах. Надо опростать от чужого хоть немного места для своего: право на замыслы принадлежит всем – и профессионалу, и дилетанту»[1].

То есть в идеале читатель должен перестать быть читателем, чтобы от диалога с книгой обратиться к диалогу с самим собой, а значит, встать на путь, потенциально ведущий к писательству.

О том же, но в более мягкой форме, говорится в статье «Читатель» «Словаря литературных терминов»:

«Образующийся в человеке читатель, воспринимая реальное соотношение вещей, не умеет довосприять его до конца, пока не отыщет среди *прочитанного* аналога *происшедшему*. Книжные герои делаются реальнее реальных героев. Самые буквы вытесняют вещи, ими обозначенные. <…> Переразвитие читательских потребностей создает вокруг глаз как бы ширму из книжных листов, заслоняя их буквами действительность»[2].

написанным «сложно и густо» «Якоби и “Якобы”» и «прозрачным» «Разговором двух разговоров». Неизменная занимательность сюжетов «сложной» прозы Кржижановского – еще один довод в пользу этого тезиса.

[1] Кржижановский С. Клуб убийц букв. Собрание сочинений. Т. 2. С. 15-16.

[2] Кржижановский С. Читатель (Статья из «Словаря литературных терминов») // Кржижановский С. Статьи. Заметки, Размышления о литературе и театре. Собрание сочинений. Т. 4. С. 691-692. Курсив оригинала. Показательно, что в тексте одной из новелл, написанных в последний период жизни Кржижановского – «Человек при книге» (из цикла «Москва в первый год войны») – «читатель» деградирует в «читальщика» (см.: Кржижановский С. Неукушенный локоть. Собрание сочинений. Т. 3 / Сост. и комм. В. Перельмутера. – СПб., 2003. С. 551-53).

В тексте той же статьи встречаем и уже знакомую нам ботаническую терминологию:

«Читателем, в подлинном смысле этого слова, может быть назван человек с установившейся потребностью книги, – с глубоко *вкоренившейся* привычкой к каждодневному восприятию определенного количества книжных знаков (Курсив мой – И.Д.)»[1].

В итоге на основе всех приведенных высказываний Кржижановского вырисовывается картина до крайности своеобразного «круговорота веществ» в писательско-читательской среде.

Умирающий в букве писатель *прорастает* к читателю словами книги-автоэпитафии. У читателя, в свою очередь, имеется *хорошо укоренившаяся* привычка к чтению означенных слов, составляющих, выражаясь образно, строчки на виртуальных писательских могилах. С этой привычкой как с цветком в руке он (читатель) ежедневно гуляет среди эпитафий, и в конце концов перестает отдавать себе отчет в том, что происходит за их пределами.

Чтобы избавиться от зашоренности, читатель должен уйти с территории кладбища и, освободив у себя в голове место от «чужого» для «своего», взглянуть в лицо окружающему миру. С большой вероятностью, увиденное может подтолкнуть его к тому, чтобы заняться выращиванием собственных замыслов, которые, в свою очередь, рано или поздно воплотятся в буквы, – и круг замкнется.

Переходя от кладбищенской метафорики к мистике писательской судьбы (правило «мы притягиваем в свою жизнь то, о чем думаем» работает в случае с Кржижановским безотказно[2]), приходится признать не случайным тот факт, что местонахождение могилы Кржижановского на сегодняшний день неизвестно. Мало этого, отсутствует информация о том, на каком кладбище он был похоронен. Реальным строкам реальной эпитафии негде разместиться, читателю некуда принести цветы.

---

[1] Кржижановский С. Читатель (Статья из «Словаря литературных терминов»). С. 691.

[2] Вспомним, к примеру, о том, что незадолго до смерти Кржижановского постигшая его алексия, ставшая следствием мозгового кровоизлияния, была предсказана писателем в ряде его произведений (см.: Перельмутер В. Комментарий // Кржижановский С. Статьи. Заметки, Размышления о литературе и театре. Собрание сочинений. Т. 4. С. 839) и прямо описана в статье «Читатель»: «Отысканный физиологами у третьей теменной борозды мозга “лексический” центр, заведующий процессами связывания книжных знаков с их значениями, будучи поражен, убивает читателя в человеке, ведя его к так называемой *алексии*» (Кржижановский С. Статьи. Заметки, Размышления о литературе и театре. Собрание сочинений. Т. 4. С. 692).

…И, опять-таки мистика, но живой разговор продолжается. Как иначе можно расценить недавнюю неожиданную находку (в тот момент, когда уже вышли из печати четыре тома Собрания сочинений и готовился пятый) в Киеве «архива» Кржижановского, содержащего, помимо неизвестных ранее новелл, статей и других материалов, три Записные тетради, текст которых существенно отличается от хранящейся в РГАЛИ машинописи, выполненной и значительно отредактированной вдовой писателя[1]?!

Вадим Перельмутер рассказывал мне, как, еще до находки архива, приступая к работе над пятым томом Собрания сочинений, надеялся, что в его собственном многолетнем диалоге с Кржижановским точка уже поставлена, – но был неожиданно *окликнут* собеседником. Так что и после смерти адепт теории вечнотворимого, прорастающего «как завязь в процессе роста» во времени черновика – Кржижановский остался верен себе.

Сергей Проскурин

СЕМИОТИКА ФОРМ ХРАНЕНИЯ НЕГЕНЕТИЧЕСКОЙ ИНФОРМАЦИИ

Предмет исследования – формы хранения информации в языках и культуре и ее передачи из поколения в поколение. Типология форм хранения негенетической информации в культуре зависит от фундаментальных свойств знака, его ресурса как потенциально занятого контента. Здесь необходимо подчеркнуть качественную вероятность знака, т. е. его существования как некоторой потенции (перед нами элемент первой трихотомии Ч. С. Пирса – квалисигн).

С позиций классической семиотики, а именно теории Ч. С. Пирса, удобно воспользоваться отношением репрезентамена (т. е., например, лингвистической формы) к объекту. В контексте реальной действительности существует три вида информационных моделей: знаки-иконы, знаки-индексы и знаки-символы (перед нами вторая трихотомия Пирса).

Когда знак обретает способность к функционированию в языках и культуре, т. е. становится конечной интерпретантой, в связи с его способностью организовывать суждение (третья трихотомия Пирса и о двух ра-

---

1 См. об этом: Перельмутер В. Сигизмунд Кржижановский. Собрание сочинений в пяти томах. Что дальше? // Toronto Slavic Quarterly. 2007. № 19 (http://www.utoronto.ca/tsq/19/perelmutter19.shtml).

нее упомянутых см. Proskurin 2007), то его семиотика становится достоянием культуры или иными словами обретает культурное воплощение.

В культуре каждому из отмеченных элементов семиотики, по-видимому, соответствуют аналоги, этнокультурные составляющие, которые и обладают чертами семиотических прототипов, но отличаются от последних определенной устойчивостью во времени.

Такие аналоги терминологизируются нами как матрицы, т. е. формы «для отливки» смыслов.

Так, способность репрезентамена, предоставлять информацию об объекте, т. е. его иконичность, находит воплощение в матрицах имитации, о которых писал в свое время Ж. Пиаже (работа «Психогенез знаний и его эпистемологическое значение»). Матрицы имитации способствуют «восстановлению в памяти объектов, а это восстановление в памяти требует формирования специфического инструмента, которым и является семиотическая функция (отсроченная имитация, символическая игра, мысленный образ, который является интериоризованной имитацией, язык жестов и т. п. в добавление к звуковому языку)» (Пиаже, 2001, с. 104). Матрицы имитации в культуре – это обращенные в прошлое, в историю смыслы, которые обладают чертами, напоминающими об объекте, или его присутствии. Они могут быть как невербальными, так и облаченными в лингвистическую форму. Структура таких знаков претендует на имитацию функций, компонентного состава или других характеристик объекта. Ж. Пиаже отмечает: «Я наблюдал, как возникает семиотическая функция у моих детей. Сначала у одной из моих дочерей. Я ей предлагаю приоткрытый спичечный коробок, положив туда на глазах у дочери какой-нибудь предмет (например, наперсток: я подчеркиваю, что положенное в коробок несъедобно, далее будет ясно почему). Девочка пытается открыть коробок, чтобы достать предмет, она вертит его в руках, но это ничего ей не дает; наконец, она прекращает манипуляции с коробком, смотрит на него, и при этом открывает и закрывает рот; это служило символизацией того, что необходимо было сделать (ведь в коробке не было ничего съедобного). Еще один новый факт подтверждает такую интерпретацию. Я повторил тот же опыт четыре года спустя и предложил коробок моему сыну в том же возрасте. Вместо того чтобы закрыть и открыть рот, когда ему не удалось открыть коробок, он посмотрел на щель и на свою руку, потом разжал и сжал руку. Следовательно, это также символизация, только на этот раз в ручных терминах, но сразу же видно, что это снова представление цели, которую необходимо достигнуть…» (Пиаже, 2001, с. 146).

Именно матрицы имитации через семиотическую функцию отвечают за передачу культурной информации во времени, поскольку способны хранить в себе структурную организацию объекта. Так, лингвистическая форма богатства индоевропейцев находит выражение в формуле *goods and chattels*, где она имеет значение «богатство» вообще. Данная формула – меризм, т. е. двуединая структура, обозначающая богатство через его компоненты – движимое и недвижимое имущество. Однако, в целом достаточен смысл *all the wealth*. Полагаем, что устройство самой матрицы формулы копирует структуры реальности, а сама форма для отливки открыта для заполнения идеями-копиями.

All the wealth { Goods (non movable riches)
Chattels (movable riches)

Компоненты богатства в биноме «goods and chattels» означают все богатство, а по отдельности эти смыслы даже можно опустить в переводе.

Знаки-индексы, существующие hic et nunc, предполагают особое устройство культурной матрицы. Назовем ее матрицей референции. Определенная черта такой матрицы – это зонирование смыслов, т. е. ее ячейки в культуре имеют жестко предопределенное место, которое не подлежит какому-либо изменению. Так, индоевропейский корень **sue* «свой» отражается в зоне третьего лица единственного числа в латинском как *suus*, тогда как образованное от того же корня русское *свой* сочетается с любым лицом – первым, вторым, третьим. *Я свой, Ты свой, Он свой*… Такое зонирование смыслов в русском нехарактерно для референции в индоевропейских языках, так как исторически трехчленная система указания соответствует референционной модели индоевропейского языка (Ср., например, сохранившееся рус. «здесь» (возле 1-го л.), «тут» (возле 2-го л.), «там» (возле 3-го л.)).

Трехчленная система референции (отдельное указание на 1-е, 2-е, 3-е л.) сохранилась в латинском, испанском, а также сербохорватском языках. Например, серб.-хорв. *ево мени, ето теби, ено њему* «Это мне, это тебе, это ему». Референционная матрица лежит в основе принципов построения всего пространства индоевропейского синтаксиса.

Идея индексальности присутствует также в референционных матрицах индоевропейских языков особого типа. Например, идея сопряженности в пространстве и времени вскрывается в русском языке через фонему [т]. Русские индексальные слова тот, там, тут, такой, теперь, тогда и т.д. а также шифтеры – местоимения ты, тебе, твой и т.д. дают

возможность постулировать проблему культурного феномена, который распространен на материале референционных слов пространства и времени. Это означает, что существует носитель матрицы, который управляет образованием гетерогенных образований, выражающих идею сопряженности в пространстве и времени.

Если мы рассмотрим аналоговые немецкие слова du, das,die, der, da, dort etc., мы немедленно сделаем вывод о существовании тенденции в индоевропейских языках формировать выражения близкие по смыслу через гомогенные формы их выражения. Мы отмечаем, что существует особый когнитивный спектр позади сегмента лексикона в формах референционных матриц.

Идея индексальности в указательных местоимениях английского языка this-that также связана с криптотипом смыслового плана. Криптотип – это подразумеваемый, тонкий и ускользающий смысл, который не соответствует какому-либо слову, однако показывающий особое функциональное грамматическое значение (в определении Б. Уорфа) (См. Proskurin 1997). В английском фонема [th] встречается только в криптотипах указательных частиц (the, this, there, these,those, then, than, thither etc.). Индексальность препятствует говорящему использовать этот звук в начале неиндексальных слов. Они представлены в словаре обособлено.

Особое значение преобретает образ порождения подобных матриц – самопостроение референций. Они образуются самостоятельно по проложенным бороздам сознания, а не специально создаются. Они появляются как выпекается хлеб, который порождается в создаваемых для этого условиях, а не производится или делается. Таким образом, мы постулируем наличие ячеек, определяющих выбор пространственно-временных кодовых слов.

Наконец, знаки-символы характеризуются отнесенностью в будущее, а их существование, согласно нашему убеждению, образует свободные иерархические матрицы, которые удерживаются в памяти культуры как некоторые перечни или списки ценностей. Так, иерархическая матрица культурного концепта ‘вера’ может иметь разные конфигурации: ‘вера’ как доверие, убежденность и ‘вера’ как религия, верования. Такие перечни имеют доминирующий признак – матричную доминанту, которая управляет совокупностью всех смыслов, заполняющих ячейки культурного аналога знака символа.

Сами иерархические матрицы отражают специфику семиотической реальности, поскольку к ним прямо подходит определение знака, известное еще со средневековья *Aliquid quid stat pro aliquo* «что-то, что стоит вместо чего-то».

Индоевропейские культуры по-разному хранят информацию, если рассматривать эти формы с семиотической точки зрения. Нами постулируется матричный характер форм хранения негенетической информации, в целом, и символической лексики, в частности.

Под иерархической матрицей культурного концепта мы понимаем формализованную (точнее, не произвольно отобранную, не хаотическую) логическую последовательность, наподобие алфавитного ряда, включающую перечень смыслов, имеющих культурную ценность. Матрицы отражают разные грани концепта, его совокупный смысл и узус. Заполнение матрицы осуществляется в соответствии с культурными представлениями и понятиями конкретного народа. При этом отбираются те признаки, которые коллективное сознание языкового сообщества признает существенным для описываемого концепта. Последовательность перечисления признаков в матрице не произвольная, а строго иерархичная, обеспечивающая максимальную точность выражения смысла. Иерархия – следствие наличия матричной доминанты. При этом открывается некий принцип существования культурных концептов как знаков-символов. Они имеют что-то, что стоит за символом концепта – матричную доминанту – решающий смысл для знака. И действительно, когда мы говорим, что верим в бога, верим в дружбу, мы актуализируем то, что стоит за данной символической лексикой, т. е. в нашем определении, матричную доминанту. В первом случае – концепт ‘религия’, во втором – ‘доверие’.(Харламова 2006, Проскурин, Харламова 2007)

Матрицы – это углубленные структурированные определения с фиксированными признаками и по сравнению с лексическими значениями передают более глубокие, ценностные смыслы.

Нами подробно выделяются компоненты, образующие структуру матрицы: 1) словесный символ, т. е. форма концепта; 2) кластеры – иерархические сочетания оттенков смысла; 3) матричная доминанта – дифференциальный признак, отличающий один смысл концепта от других; 4) ассоциативные признаки концепта – компоненты внутри кластера (перестановка признаков в занимаемых ячейках ведет к образованию иных структур – иных матриц); 5) интегральный смысловой признак, общий для всех кластеров матрицы данного концепта, содержится в слове – символе концепта.

Ср. матрицу концепта ‘Вера’ (‘Вера как религиозное чувство’)

Словесный символ концепта	Belief
Матричная доминанта	‘Faith’
Ассоциативные признаки	‘Religion’ ‘Worship’ ‘Cult’

Любопытно, что более сложные лингвокультурные смыслы также организованы по матричному принципу, например, формулы и даже тексты. Так, формула «Вера, надежда, любовь» присутствует в индоевропейских языках с периода христианизации. Формула – это типичное сочетание нескольких концептов, т. е. фактов «Словаря», (фактов парадигматики) воплощаемая в столь же типичных контекстах (т. е. фактах синтагматики, достаточно длинных отрезков текста). Показательные примеры: евангельский текст Первого послания ап. Павла Коринфянам (как вероятные параллели встречаются нем. *Glaube, Hofnung, Liebe*, нидерландск. *geloof, hoop, liefde* и др.).

Культурная тема формулы представляет собой перечень смыслов, передающих в совокупности идею христианского благочестия, а в светском понимании – идею высших ценностей личности. Сама формула может быть описана в терминах матрицы. Однако это будет матрица более высокого порядка, чем матрица отдельно взятого концепта, матрица второго порядка. Роль смысловых признаков в ней исполняют составляющие ее концепты…

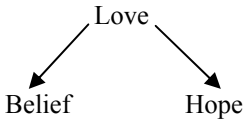
Идея расширения описываемой системы, притом расширения структурированного, получила в современной науке название *Autopoetica* – творческое самопостроение.

Формульная синтагма – это не что иное, как тот же перечень, список ценностей, управляемый также матричной доминантой. «А теперь пребывают сии три: вера, надежда, любовь; но любовь из них больше» (Первое посл. св. ап. Павла 13: 13); «сии три» (*these three*) таким образом, выделены в исключительную группу, подняты апостолом превыше других добродетелей и, дополняя друг друга, возглавляют иерархию христианских ценностей.

Творческое самопостроение, отраженное в формуле послания, имеет глубинную этимологическую природу.

Современное английское слово *belief* вера, родственное др.-сакс. *Gilotho* вера, гот. *galaubeins* вера, современному *love*, восходит к индоевропейской основе **leubh*. В готском однокорневыми словами выражаются концепты ‘Надежда’ *Lubains* и ‘Любовь’ – *Lubo*, от того же и.-е. корня.

Этимологический круг формулы на германском материале выстраивается по принятому в культуре алгоритму выделения ценностей и коррелирует с библейским апостольским текстом гл. 13 Первого послания св. ап. Павла Коринфянам.



Символом концептуального построения является сама формула, а ее управляющей ценностью – матричной доминантой – предстает концепт ‘любовь’.

Значение таких внесемантических завершений определено в индоевропейской культуре той ролью, которая отводится концепту, который назван последним в серии (ср. работу Э. Бенвениста о синтагмах «самый последний», «самый красивый», «самый первый» и т. д.).

Ориентация акцента на последний знак перечня в синтагматике текста прослеживается в индоевропейских зачинах сказки […три сына, // старший умный был детина, // средний был и так и сяк, // младший вовсе был дурак], а также других формульных сочетаниях типа *свобода, равенство и братство*. Матричная доминанта второго порядка в такой формуле как ‘братство’ также глубинно детерминирована ключевым культурным концептом индоевропейской культуры. Быть свободным у индоевропейцев можно лишь тогда, когда ты *свой*, ср. др.-инд. *suadhina* «свобода» и рус. *свой* и термины родства в индоевропейской культуре. Согласно закону Бехагеля, «закону увеличения членов» в поэтической формуле, в индоевропейских языках и культурах конечный член перечислений является маркированным. Этот член, как правило, получает эпитет: «X и Y и кривозубый Z». Каталог кораблей в «Илиаде» – пример из числа, подтверждающих закон Бехагеля (См.: Watkins, 1995, p. 24). Наше же открытие матричного строения формулы с доминантным последним членом свидетельствует, что можно говорить о расширительной трактовке закона Бехагеля применительно к индоевропейской традиции (например, прозе). Это показывает, что последний член является не только семиотически маркированным удлинением за счет эпитета, но и своеобразным фокусом высказывания, детерминирующим этимологически, синтактически и информационно другие члены формулы:

Φίλυλλα
Δαμαρ[έ]τα τ’ ερατά τε Γιανθεμίς

Филулла
и Дамарета и прекрасная Виантемис.
Watkins, 1995, p. 31.

С точки зрения исторической поэтики подобные перечни имеют определенные особенности построения. Так, Э. Бенвенист отметил характерное для индоевропейских произведений явление маркированности последнего члена в серии, когда особый акцент делается на конечном из перечисляемых элементов. Эта идея коррелирует с законом Бехагеля, согласно которому формулы, содержащие перечень, имеют тенденцию к увеличению последнего члена (Watkins, 1995, p. 167). Иллю-

страцией к этому закону может служить молитва Като на латинском языке, которую произносили древние земледельцы во время ритуала очищения участка земли, предназначенного под пахоту:

fundi terrae agrique mei
lustriandi lustrique faciendi ergo.

– Чтобы **очистить и совершить очищение**
моей фермы, земли и поля.

Здесь использован прием повтора: аргумент плюс синонимичный аргумент. При этом, как и во многих молитвах, фраза, состоящая из глагола и существительного, следует за глаголом, т. е. грамматически более тяжелая фраза идет последней. Такого рода увеличение может осуществляться за счет эпитета, вводимого перед последним из перечисляемых членов, или за счет удлинения словесной формы этого члена, или любого его грамматического утяжеления.

В отрывке из Кентерберийских рассказов Чосера, приведенном на с. 177–178, наблюдается увеличение формы слова последней составляющей трехчленной структуры формулы «faith, hope, love»:

And foughten for our **faith** at Tramissene […]
And born him wel, as of so litel space,
In **hope** to stonden in his lady grace […]
So hote he **lovede**, that by nightertale
He slepte namore than dooth a nightingale.
– И сражался за нашу веру при Трамезине…
И совершенствовал свои добродетели
В надежде завоевать расположение дамы…
Любил он так горячо, что по ночам
Спал не больше соловья.

Форма слова *love* удлинена посредством суффикса *-de*. По законам семиотики, с возрастанием количества формы в знаке возрастает и количество концептуального содержания. Наряду с формой слова увеличение последнего члена «love» происходит здесь еще и за счет обстоятельства образа действия «so hote», сопровождающего глагол «lovede».

Увеличение последнего члена при перечислении – это нечто большее, чем наследственная черта поэтического порядка слов, это принцип, изначально заложенный в индоевропейской культуре. Он обнаруживается не только при анализе произведений в стихотворной форме, но и в

прозе, и, по-видимому, вообще является свойством, присущим образу мысли индоевропейцев.

Послания святого апостола Павла не являются поэтическими произведениями, и, тем не менее, здесь также можно найти примеры реализации этого принципа:

«А теперь пребывают сии три: вера, надежда, любовь; но любовь из них больше».

Третий и последний из перечисляемых членов – любовь. Значимость этой добродетели по сравнению в верой и надеждой исключительно высока, это – наибольшая христианская ценность. Именно поэтому в синтагме данной формулы любовь занимает позицию последнего члена. В приведенном контексте акцентирование третьего члена как наиболее важного по смыслу осуществляется за счет того, что его поясняет следующая за перечислением фраза «но любовь из них больше». Способ усиления значимости последнего члена и акцентирования его особой смысловой нагруженности при помощи такого пояснения, следующего за перечнем, можно рассматривать как разновидность или частный случай его увеличения.

Вордсворт, переложивший идеи гл. 13 Послания св. апостола Павла коринфянам в стихотворную форму, использовал богатый арсенал поэтических средств, подчеркивающих доминантный статус третьего члена и приоритетность его смысловой нагрузки в формуле «faith, hope, love» (см. с. 132–133).

В тексте стихотворения мы находим эпитеты (***holy, heavenly*** *love*), описания свойств любви (*love is kind, and suffers long, love is meek, and thinks no wrong, love than death itself more strong*), поясняющее третий член предложение, следующее за перечислением добродетелей. Как и во всех предыдущих примерах, максимальная концептуальная нагруженность последнего члена серии сопровождается его утяжелением, от увеличения формы слова, эпитетов и определений до сложных грамматических конструктов вроде самостоятельных предложений, дающих его развернутое описание.

То, что формулы ассоциированы в индоевропейском с системой счета, можно объяснить списочным характером хранения информации, например алфавитные тексты в др.-рус. *Азъ-Букы-Веди* или гот. *Aza-Berkna-Geba* являются матрицами, допускающими не только смысловые синтагмы типа «Я буквы знаю» или «Óдин березу (материал для письма) даровал», но и последовательности счета до трех.

За компонентами формулы скрываются особенности счета до трех, а сами компоненты формул – часто счетные слова индоевропейской культуры. Так Вера – это первое, Надежда – это второе, Любовь – это третье. На Руси и, шире, в индоевропейском пространстве так именуют

не только лиц (римлянки, казненные за веру в Христа), но и объекты (горы, заводские трубы и т. д.).

Ю. С. Степанов обращает внимание на проблемность внесеманти-ческих завершений, связанных с настоящими концептами. Однако на более высоком уровне – на уровне формульности – присутствует идея иконичности, проявляющаяся через принцип последовательности. Ср. иконичность *veni, vedi, vici* и последовательность совершенных действий: сначала пришел, потом увидел и затем победил.

Слова формулы ‘Вера, надежда, любовь’ могут описывать один и тот же фрагмент действительности и относиться к одной и той же ситуации общения, предполагающей наличие двух актантов: если один верит, значит, другой внушает ему доверие, если один надеется, то другой подает надежду; один любит, другой вызывает к себе любовь. Один актант подразумевает существование другого, отношения между ними выражают смысл ситуации договора или соглашения. Как справедливо замечает Ю. С. Степанов, слова *вера, надежда, любовь* образуют замкнутый круг общения между актантами: верующие надеются (уповают) на того, кого они любят (например, на Бога). Вера порождает надежду на того, кому верим, а верные и надежные партнеры вызывают привязанность и любовь. Верность (вера) предполагает или даже подразумевает надежность (надежду). В характеристике человека «верный» и «надежный» являются синонимами. Направленность действий в круге общения может быть и обратной, когда любящий верит и надеется, а может и быть обоюдной, когда оба актанта взаимно верят, надеются и любят. При этом возникает вектор высказывания: от первого актанта ко второму, от второго – к первому, а иногда – в обе стороны, обоюдно. В круговороте общения вектор высказывания может меняться, при этом актанты как бы меняются ролями.

Однако формула остается по структуре матрицей, поскольку, например, может меняться ее матричная доминанта (ср. формулу с перестановкой в названии книги Grün: «Glaube. Liebe. Hoffnung» – «Вера. Любовь. Надежда»). Управляющий смысл – надежда. Итак, более высокий порядок достраивается на более низком – порядке иерархических ценностей.

В семиотике Ч. С. Пирса исследуются непосредственно формы отношения репрезентамена к объекту. Данные отношения простираются в область культурной памяти. Культурная память, как нам представляется, имеет в своей основе некие «окаменелости» (англ. *fossils*), которые обладают устойчивостью во времени. Их сохранность гарантирована панхронической семиотической функцией, возникающей у человека от природы. Разумеется, определенные нами матрицы – аналоги знаков-икон, знаков-индексов, знаков-символов, – это в некоторой степени

идеализированные модели. В реальном употреблении смыслы могут представать как комбинации указанных ресурсов.

Литература:

Пиаже Ж. Психогенез знаний и его эпистемологическое значение // Антология/ Сост. Ю.С. Степанов. Москва, 2001

Харламова Л.А. Матричный принцип формулы ‘Faith,hope,charity’ и составляющих ее концептов (на материале английского языка и культуры). Автореф.дис…канд. филол.наук. Барнаул, 2006

Проскурин С.Г. , Харламова Л.А. Семиотика концептов. Новосибирск, 1997

Proskurin S. Essays on current semiotics. Novosibirsk, 2007

Watkins C. How to kill a Dragon in Indo-European. Oxford, 1995

Ольга Северская

ФОТОГРАФИЯ КАК ПОЭЗИЯ

«Что такое поэзия никто не знает… Точно так же никто не знает, что такое художественная или поэтическая фотография…» – эти слова принадлежат теоретику и практику фотоискусства Александру Лапину, автору знаменитой книги «Фотография как…». В эпоху рубежа веков это «незнание в квадрате» превращается в «незнание в кубе»: иногда семиотические коды настолько переплетаются, что уже трудно однозначно определить, какой именно вид искусства представляет тот или иной текст. Не только фотография все чаще превращается в поэтическое сообщение о мире, но и поэтический текст наделяется чертами фотоснимка. Сравнение одного с другим становится амбивалентным: поэтический способ сотворения художественной реальности сегодня вполне можно назвать способом фотографирования без камеры, а поэтический текст – фотограммой. Поэтам подчас удается создать на «светочувствительной» бумаге отпечатки реальности, достойные похвалы изобретателя фотограммы Фокса Тальбота и таких мастеров, как Ман Рэй и Надь.

На самом деле, притом, что фотография относится к визуальным искусствам, а поэзия является искусством словесным, у этих видов довольно много общих структурных черт. Они выявлены, в частности, в уже упомянутой книге Александра Лапина [2003] и его более поздней статье «Поэзия фотографии» [2005] и в классическом исследовании «Поэтика фотографии» В.И.Михалковича и В.Т.Стигнеева [1990]. И фотография, и поэтический текст во многом случайны: «Стихи возникают

спонтанно, стихи рождаются в подсознании из случайно услышанного слова или промелькнувшего созвучия. Поэт часто бывает медиумом, связующим звеном между чем-то неосязаемым (не представимым) и листом бумаги. И фотография чаще всего рождается спонтанно, по воле случая. Она складывается из невообразимого количества слагаемых, которые "встречаются" в один единственный момент времени и создают гармоничную картину, полную взаимосвязей и нюансов» [Лапин 2005]. Черновикам поэта соответствуют сотни кадров фотографа-профессионала, из которых он отбирает один-два и колдует над негативами, доводя фото до уровня произведения искусства с помощью ретуши, техники печати, а сегодня и компьютерной «правки». Неповторимому звучанию слова в поэзии соответствует столь же неповторимое «звучание» предмета в кадре, выделяющегося очертаниями, формой, фактурой, особым образом освещенного. Зрительные, геометрические, тональные и другие структурные связи, проявляющиеся в «созвучиях» и резонансах отдельных элементов и «паузах» в фотографии, близки тем сцеплениям и «созвучиям», которые возникают в поэтическом тексте. Благодаря этому поэтический текст, и фотография имеют сходную ритмическую организацию.

«Для меня фотография – это поиски в самой действительности пространственных форм, линий и соотношений», - говорил А.Картье-Брессон [1966]. Камера, казалось бы, лишь улавливает «направленную напряженность» геометрии пространства, которой подчиняются и тон, и цвет [об этом подробно: Михалкович, Стигнеев 1990, 15-21], кадрируя ритмико-смысловую пульсацию самого отображаемого мира. А.Лапин, рассматривая фотографию Картье-Брессона, на которой запечатлены прыгающий через огромную лужу мужчина и парящая в прыжке балерина на плакате, именно в этом созвучии движущихся в разные стороны фигур видит смысл снимка: это и поэтические ассоциации на тему «искусство и жизнь», и размышление как о диалектике мужского и женского начал, так и об отношениях мужчины и женщины, в своем «полете» не замечающих, что их двойники уже давно «сидят в луже». Главными в фотографии оказываются все те противопоставления, из которых, по мнению Картье-Брессона, и рождается поэзия. Подобные связи, создающие в кадре изобразительный и смысловой ритм, А.Лапин называет «изобразительными рифмами», подчеркивая: «число таких связей в изображении всегда превосходит число связей, наблюдаемых в самом объекте» [2005].

«Изобразительные рифмы» можно обнаружить не только на фотографиях признанных мастеров, но и на любительских снимках, интуитивно воссоздающих в кадре ритмико-смысловую картину того или иного фрагмента реальности. В качестве примера рассмотрим два отпе-

чатка, сделанных Левоном Саакяном, профессиональным филологом, исследовавшим на этот раз «текст реальности» с помощью объектива.

На первом снимке запечатлено засохшее дерево, заботливо обутое дизайнером для «моциона» по цветникам острова Майнау: движение застывшей на месте коряги повторяют женские ножки, навстречу им (в левом верхнем углу кадра) устремляются еще два башмачка, черный и белый, как будто повторяя па диковинного танца, объединившего живое и неживое, природу и человека (в скобках заметим, что в реальности в этом «танце» участвовали и стоявшие в отдалении фонари, шаркавшие своими стоптанными башмаками по небу):

Левон Саакян «Прогулки по Майнау»

На другом снимке, казалось бы, представлены только ритм и созвучия архитектурных форм:

Левон Саакян «Язык булыжника мне голубя понятней…»

Однако вторичное кадрирование пространства рамкой балюстрады и распределение света и тени, благодаря которому у левой балясины «вырастает» клюв, позволяют увидеть в этом изображении спектакль театра теней – кажется, будто петух «смотрит на сторону», заскучав в обществе трех хохлаток - черной, светлой и пегой, того и гляди упорхнет с выщербленного временем и морским бризом балкончика в старинном итальянском городке Боссано дель Граппа.

«Конструктивно рифмы основаны на подобии или контрасте геометрических форм и фигур тех знаков, которые изображают реальные объекты. Но, кроме того, эти иконические знаки имеют собственную выразительность именно как отвлеченные формы, - пишет А.Лапин. - *Подушка* и *старушка*, банальнейшее сочетание слов. Но поэт написал бы стихотворение о том, как человек на подушке любит, в подушку шепчет стихи и проливает ночные слезы и на подушке умирает. Наверное, в мировой поэзии есть такое стихотворение» [2005]. А.Лапин не заблуждается: эта смысловая рифма присутствует во фрагменте стихотворения Нины Искренко «Фуга»:

ПОТОМУ ЧТО КОГДА
пережив мужа и трех сыновей
коротко и тихо умирает неведомая старушка
и в комнатке нет лишнего стула чтобы присесть
тикает смерть на стене печка не топится
и остается только темнота
и небольшое наследство
пуховая подушка
двести рублей в тумбочке
сбереженные для красивых и рослых внуков
и две книжки на полке Учебник пчеловодства
и Словарь иностранных слов

В этом фрагменте *подушка* действительно воспринимается как верная спутница героини и в горе, и в радости (мужа и троих сыновей уже нет, но остались внуки, которыми можно гордиться), ее наследница и «душеприказчица».

И нашелся мастер, запечатлевший все это в одной по-настоящему поэтической фотографии, которую А.Лапин приводит для иллюстрации своей мысли:

Павел Смертин

А.Лапин прав: подушка на этом снимке – почти живое существо, фигура старушки и контуры подушки имеют общие очертания, множество вторящих друг другу округлых линий-складок: «Это объединяет их в одно нерасторжимое целое, хотя первоначальный контраст-конфликт между живым и неживым, черным и белым остается в силе» [2005].

Как заметил еще Ю.Н.Тынянов, «кадр – такое же единство, как… замкнутая стиховая строка»: «Выделение материала на фото ведет к *единству* каждого фото, к особой *тесноте соотношения* всех предметов или элементов одного предмета внутри фото. В результате этого внутреннего единства соотношение между предметами или внутри предмета – между его элементами – перераспределяется. Предметы деформируются» [1977, 335]. В единстве кадра мы «можем рассмотреть, наконец, привычные вещи, которые в обычной жизни никогда не рассматриваем подробно, не видим, воспринимаем кусками», «можем увидеть и оценить смысл зрительного сочетания разных, несопоставимых в жизни вещей и понятий»: «это как бы взгляд сверху, когда распадается привычная связь вещей и создается новая». [Лапин 2005]. Фотография, казалось бы, призванная запечатлевать нечто значительное, на деле объявляет значительным то, что ею запечатлено [Барт 1997, 56]. По замечанию Сюзанн Зонтаг, «не объясняя ничего сами, фотографии служат неистощимым источником к размышлению, фантазированию» [Зонтаг 1998]. То же можно сказать о поэзии.

К этим наблюдениям добавим еще одно: фотография, как и поэтический текст, безусловно, являет миру образ автора. Во-первых, автор выбирает определенный кадр или ракурс, оказываясь в одной из определенных точек пространства в определенный момент времени. Во-вторых, он может наложить два изображения, используя технику двой-

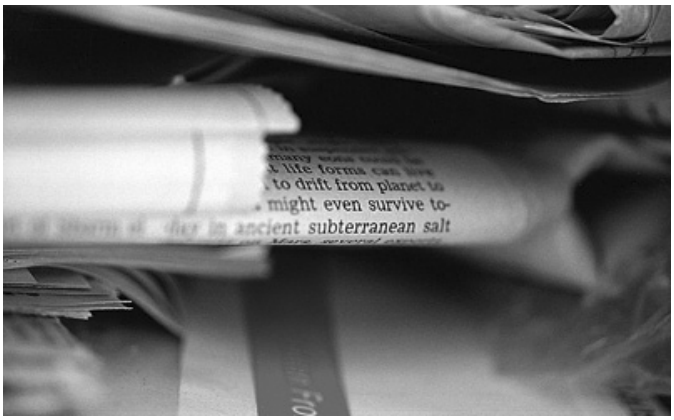
ной экспозиции или коллажа, или просто поставив две фотографии одного формата рядом, в этом случае фотография документирует не реальность, а связанный с ней персональный опыт.

Как можно было видеть, фотография может стать поэтической, используя только свои, изобразительные средства и конструктивный принцип поэзии. Но нередко она намеренно вбирает в себя слово.

Ярким примером этому может служить фотопроект “Face value” Сабины Гёльц, задуманный ею как ответ на эссе «Kleine Geschichte der Photographie» немецкого критика Вальтера Беньямина (1931 г.). Беньямин утверждал, что самой существенной деталью является *Beschriftung* (подпись или описание в словах): лишенная пояснительного текста, фотография, по его мнению, «застревает» в приблизительности и неопределенности. Гёльц снимала в одном из домов Лос-Анжелеса скопление газет, старых и новых, ничего не трогая и не перекладывая: ее камера маневрирует в загадочном газетном пространстве, представляя бумажный мир в разных видах и освещениях – то как «лирический» ландшафт, земной или космический, то геометрически, как слоистое пространство, разглядывая его в упор и откровенно любуясь фактурой замшелой бумаги, то по кусочкам - с отпечатанными на этой бумаге фотографиями и словами, но избегая «аккуратного» прочтения газетных текстов. И тем не менее, камера «спасает» некоторые фрагменты, которые становятся для нее средством самоартикуляции.

Самое прямое указание на деятельность фотографа – в словах *taking pictures*: настоящее продолженное соответствует времени восприятия, в кадр попадают и слова, говорящие о каком-то прошлом - *memories* (воспоминания), *rearview shots* (ретроспективные снимки), *shocking bedroom* … (шокирующая спальня …).

Другие снимки выбирают слова *exile* «изгнание» и *outpost* «крайняя точка», есть и фраза об «условно заключенных», которые «бегут через лазейку в законе». Есть и тезис о «выживании»: *many… life forms can … drift from planet to … might even survive … ancient subterranean salt…,* что означает «многие… виды существ могут … проплывают с планеты к … может быть даже выживут … древних подземных солевых …» (здесь уже не одна, а множество лазеек во фрагментированном тексте).



Фотография эксплуатирует печатный язык, но подчеркивает, что без нее, без созданного камерой фокуса восприятия, он «застрял бы в неопределенности». Сабина Гёльц комментирует это так: «Камера не только настаивает на какой-либо поверхностности. Она настаивает на собственном настоящем, которое и создает рамку интерпретации. Под давлением такого подхода, предыдущий порядок размывается и теряется, и своим разложением грунтует тщательно выбранные острова ясности. Рядом с выражением *face value* на той же фотографии расположены и другие слова. Ближе всех – вот эти: *spy turncoats*. *Turncoat* – это двойной агент – то есть, агент, который предательски работает на другую сторону. Как существительное, слово *spy*, конечно, означает «шпион». А как глагол – «распознавать» или «искать». *Spy turncoats* – это значит найди двойных агентов. Эти слова сами уже двойные агенты. Они отражают именно то, что делает выбравшая их камера: она находит слова в тексте, которые готовы работать на другую, на «внешнюю» сторону».

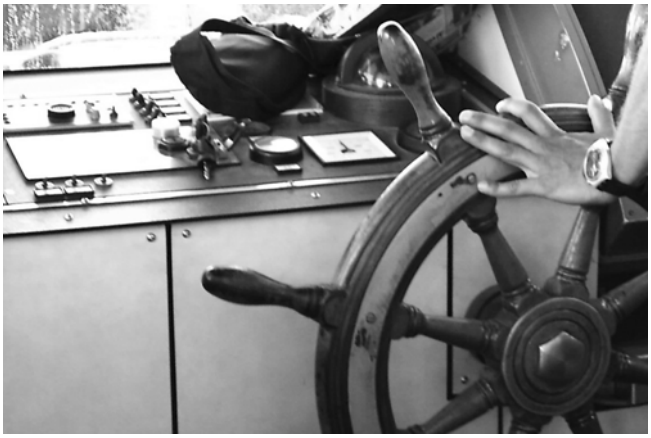
Но точно так же и поэзия заставляет «работать на себя» фотографию. Конечно, фотографический метод используется далеко не во всех индивидуальных поэтических системах. Но некоторые поэты сегодня прямо заявляют о своем амплуа, как, например, лауреат французской Национальной поэтической премии Доминик Фуркад: «*…Я не пишу, я фотографирую стихи*, а перед тем как начать фотосъемку, я долго разглядываю стихотворные клише, чтобы сделать как можно меньше ошибок. С той же целью я присматриваюсь к *негативу стихотворения*, это уже от любви к инверсии ценностей…». Заметим: Фуркад работает и с контратипами – отпечатками с оригинальных негативов, которые используются для создания копий. Свои стихи он «снимает» не только в контражуре, но и в растровой оптике (при которой используется – на стадии копирования – поверхность с чередующимися прозрачными и непрозрачными элементами для структурного преобразования пропускаемого через нее пучка света), и в технике «американской ночи» (при которой ночные сцены снимаются днем с помощью системы фильтров, создающих ночное освещение), и в свете flood-ламп, дающих рассеянный свет. Он вообще частенько использует фильтры (например, у него «образ рассеивается, пропущенный светом через фильтр запотевшей акации») и тщательно выставляет свет – «…немыслимый свет; фотографически точный, почти реальный, идущий извне и изнутри…», для него «письмо похоже на выбор выдержки». У нас свой интерес к фотографии демонстрирует, прежде всего, Аркадий Драгомощенко (в его текстах само слово *фотография* наиболее частотно), который иногда использует фототехнику как поэтический метод, в частности, поступает так в «Островах сирен»: <…> кристаллическая решетка вопроса – / ответа ос-

тов скользящий // брезжит в неосязаемом миге сдвига, // а в ответвлении плеск диафрагмы – / вспять лепестки металла и плеск / щелевой, / шелест крадется сквозь камеру лет. Он тоже знаком с контражуром и растрами, но, кажется, предпочитает узкофокусную оптику (например, в его «Наблюдении падающего листа»: «Словно в узкофокусной оптике, автомобиль слистывает с лица / мгновения / обращенного в его сторону. / На перекрестке. / <…> Изменения в пешеходе»). Кроме того, фотооптику используют Нина Искренко и Алексей Парщиков, некоторое время работавший и фоторепортером (воспоминанием о второй профессии можно назвать его «Треногу»). Сергей Соловьев в «Пире» использует в качестве иллюстраций фотографии из личного альбома, Иван Жданов объединяет свои фотографии и стихи в книге «Ветер и воздух», а Владимир Аристов создает поэтический фотоцикл «Небо-Париж» и вовсе без слов, снабжая цикл затекстовым комментарием.

Что позволяет использовать фототехнику как поэтический метод?

Поэтический текст, как и фотография, автореферентен, он сам творит реальность, образом которой является. Фотографическое изображение, замечает С.Зонтаг, воспринимается как «фрагмент мира, который каждый сам может изготовить или на худой конец приобрести» [1998]. Как писал Р.Барт в «Camera lucida», «фотография как бы постоянно носит свой референт с собой» [1997, 13]. Если говорить о характере референтного отношения, то и в случае с фото, и в случае с поэтическим текстом мы имеем дело с конкретно-обобщенной референцией. Стихотворение представляет как определенный материальный объект языкового мира и соответствующую ему поэтическую ситуацию, так и различные реализации подобных объектов и ситуаций во внеязыковом мире [Ревзина 1990, 36]. Фотография, по наблюдению Р.Барта, до бесконечности воспроизводит то, что имело место всего один раз и уже никогда не может повториться в плане экзистенциальном [1997, 11]. На первый взгляд, фотография становится способом преодоления времени. «Почти на каждом снимке среди всего, что ушло в прошлое, плавают фрагменты будущего: вот дерево – оно и завтра будет таким же, и послезавтра, и через десять лет, то есть пока не упадет», - замечает И.Жданов. По его мнению, в предметности фотографии и словесном означивании предмета есть и сходство, и различия: «Предмет – овеществленное, воплощенное время. А слово, обозначающее предмет? Назвать – значит овеществить… <…> Время овеществляется в предметах, но оно и развоплощает их. Язык, слово дает им жизнь вечную». В поэтическую речь, по словам В.Аристова, вливаются «вечные струйки вещей», но и сами вещи позволяют миру говорить о себе: «вещи высветляют в пространстве особую, ими, вещами, представленную парадигму и свой собственный порядок – синтагму, т.е. некий текст» [Топоров 1983, 278-279].

«Увидеть вещь – уже очень много», - пишет В.Аристов. – «Вглядываясь именно в эту вещь, мы чувствуем отсутствующие – другие, множественность, окружающую нас». Фиксируя внимание на одном предмете, фотография делает его элементом множества, которое зрителю предстоит мысленно восстановить: «“подключая” предмет к определенной категории, воспринимающий как бы возвышается над частными его особенностями, т.е. выходит за пределы единичного» [Михалкович, Стигнеев 1990, 98], а тем самым постигает воплощенный в предмете образ. Иллюстрацией может быть следующий снимок:



Левон Саакян «К Веницейской жизни»

Рука капитана на штурвале, притягивая взгляд, заставляет собирать его похожие предметы, разбросанные по всему кадру: рулевое колесо, циферблат часов, всевозможные округлые и прямоугольные предметы со шкалами и стрелками на приборной доске… В результате кажется, что моряк запускает колесо времени и одновременно держит руку на пульсе и времени, и пространства.

Одни признаки предмета как бы высветляются, притягиваясь к подобным, другие - затемняются, отталкиваются, - Р.Барт говорит о фотографии как об «образе, выявленном, выделенном, выжатом под воздействием света» [1997, 121]. Так же и в поэзии, об этом пишет в «Элегии в контражуре» Д.Фуркад: «*В каждом слове, то есть в плоскости каждого кадра*, единство действия предполагает сразу две операции, push и pull. Светлой логике этого push и pull подчиняется и письмо, ему надлежит закрепить это двойное действие в незавершенном моментальном фотоснимке при заданном освещении, которое предстоит соткать».

Меняется освещение – меняется и предмет, свет делает одну вещь подлежащим, другую – сказуемым или дополнением, говорит Д.Фуркад: «Стихотворение просит *света*, ему нужен *свет в свете*»; «Слово материализуется *в свете*, значит, нужно принять *логику света*, радикальную, гибкую, каждый раз поражающую своей неожиданностью»; «поэт одновременно должен приблизиться *к звучанию света* и отступить как только *свет зазвучит*»; «в коридорах сближения наше существо и существо слова тысячу раз меняются местами, претерпевают такие *превращения в световом пространстве*!»; светообмен – это шепот, «на фотографии шепот вполне узнаваем у него есть нечто общее с тем что мне уже не сказал бы умри он мой лучший друг однако я убежден он еще что-то прошепчет…». Что же играет роль света, а что – тени? Фотография выделяет родовые черты, тем самым высвечивая вид в его индивидуальности, замечает Р.Барт, так же и в поэзии роль тени играют совпадающие семантические признаки, роль света – признаки смыслоразличительные. Кажется, об этом пишут и сами поэты: «*соответствия мельчайших регистров*, / - *тьмы мерцают их,* / *тьмы*, / под стать пульса вискам» (А.Драгомощенко); «*темь*, которой ОНО полнится, *становится* его *телом* (так и со мной, / раз есть *тень*, есть и *тело*) / *свет*, которым ОНО полнится, *объясняет странное отсутствие* / *этого тела* / *странность отсутствующего вида тела* / *вышедшего из себя* / матового» (Д.Фуркад). Здесь стоит вспомнить о сложившемся в философии культуры понимания белого листа и «пробела» как «окружающей среды», помогающей языку как проявить свою знаковость, так и уйти от простого означивания реалий: «Прекращая сказывать, язык… начинает показывать, действовать как индекс, указка, нацеленная на внеязыковой контекст» [Эпштейн 2004, 171]. Текст, написанный «черным по белому», только кажется «позитивом», на самом деле – это «негатив». У Д.Фуркада стих -«*черный луч в черном пространстве*», свою задачу он формулирует так: «*добиться безупречной белизны звука и держаться белого звука нечто*». По словам А.Драгомощенко, «*черное в провалы белизны летит очнуться гибельным цветеньем*», стихотворение у него – это «*обсидиановый проем света*»: «*Белое на белом*, или *черное на черном*. В любом из этих случаев сталкиваешься с началом различия, не предполагающим конца всей этой истории. <…> И *то, что существовало внутри, становится реальностью вовне*, несущейся сокрушительно вспять, чтобы в прикосновении обозначить то, что уже отсутствует, и что обречено этому возвращению». Р.Барт выделяет в сообщении, которое передает фотография , два компонента: studium (привычное, воспринимаемое в русле общих знаний и культуры) и punctum (неожиданное, прорывающееся в месте разрыва привычного), «укол» в чувствительную точку [1997, 43-45 и след.], что соответствует

«данному» и «новому» в поэтическом тексте [об этом см.: Северская 1996]. Punctum'ом может быть как «утонченное закадровое пространство» («то, что я могу назвать, не в силах по-настоящему меня уколоть», говорит Р.Барт, а то, что не находит своего знака в кадре, по его ощущению, «вопиет в молчании»), так и какая-то «деталь», меняющая режим восприятия, переключающая его в план рефлексии. По наблюдению Р.Барта, «разглядывающему» фотографию кажется, что, многократно увеличивая деталь - а каждое последовательное увеличение вызывает к жизни детали более мелкие, чем при увеличении предыдущем - можно дойти до сути, повторив то, чего добился фотограф: «я разлагаю, я увеличиваю, я, если можно так выразиться, замедляю для того, чтобы, наконец, иметь время познать», но «если я увеличиваю снимок, я дохожу всего лишь до «зерна» бумаги, разлагаю изображение на составляющую его материю» [Там же, 150]. Та же техника увеличения-замедления используется и поэтами: «Притормози. Остановись. Поймай центр, / зафиксируй его и тогда тронешься с места» (А.Парщиков); «Роза наплывом на вещь zeroing in on / Теперь удержать крупный план зерно твоей кожи ошеломляюще близко при невозможности настолько приблизиться» (Д.Фуркад). Вместе с тем, она несколько отличается от фотографической, ср. у Д.Фуркада: «Фотографию можно увеличить, но кто научит меня расслаивать звук, высвобождать его из времени, искать его в новом пространстве, кто – Колтрейн или Монк? Трудненько придется»; «зерно – вы можете прочесть его звук?». А.Драгомощенко предлагает, воспринять зрением не столько *зерно*, сколько *зернь игры* (вспомним, что *зернь* – это ювелирная техника, использующая мелкие блестящие шарики создания светотеневой и фактурной игры на той или иной поверхности, ей можно сопоставить *скань* – волочение металлических нитей, обе они обеспечивают проекцию принципа сходства с оси селекции на ось комбинации, лежащую в основе поэтической функции). То, что приближаемое к глазам зерно в результате сливается в неопределенное пятно, не страшно: по Р.Барту, «чтобы поближе рассмотреть фото, лучше всего отвести или закрыть глаза» [Там же, 84]. А.Драгомощенко разделяет его убеждение. В его стихе совмещаются несколько планов: «*Буквально дерево на пригорке*. *Женщина с красным зонтом*, / снег, *в мужском плаще*, ветер, *до земли*, *собака*, / не то груда раскисшей земли, глины…», - дав читателю насладиться деформацией предметов в тесноте «кадра», поэт дает совет: «*И отвернуться*: пейзаж замирает врасплох. Ждет. <…> И к нему – вновь, становясь ему осью…», это и обеспечивает *возникновение «благоприятной среды», расслоение*. Как работает этот принцип, показывает фрагмент другого его стихотворения: «Сухие молнии в луковой шелухе света.. Ключ поворачивается в замке: *двое размахивая руками* - ни слова не доносится -

топчутся на дороге и разум избирает из возможного: *приближение*. Высказывание не предшествует, но последует претворению в тесноте ряда, где речь - пустота, постигаемая через форму. <…> Нет ничего непонятного. Разве непонятно, что в свете сухих молний *две фигурки, размахивая руками, топчутся на дороге* и ключ поворачивается в замке? <…> Но здесь мы оборачивались и: *на фотографии - мост, рвущиеся из рук зонты*. Скорость, воцарение неподвижности…». Сопоставим его с фотографией, на которой зонтов не хватает, однако изображено почти то же самое:

Левон Саакян «На мосту через Айбзее»

В зависимости от того, на чем фокусируется, приближая изображение, взгляд, на первый план выходят то два силуэта – вероятно, мужчины и женщины, то камни и растения, как будто вырастающие из озера, на дно которого опускаются наши герои, поверхностная и глубинная структуры меняются местами. Неважно, что перед нами – лес, горы, водная гладь: важен сам факт «топтания на дороге» при переходе из одного мира в другой, факт путешествия во времени и пространстве.

Желание пережить запечатленное «там и тогда» как «здесь и сейчас» Р.Барт называет «одушевлением фотографией», отмечая ее скрытую диалогичность: «Покажите кому-нибудь ваши фотографии, и он тут же достанет свои: "Взгляните на эту, здесь мой брат, а на этой я сам ребенком" и так далее. Фотография это не что иное, как непрерывный зачин из этих "Посмотри", "Взгляни", "Вот тут", она пальцем указывает на некоего визави…» [1997, 12]. У А.Драгомощенко тоже *кто-то достает фотографию, говорит - "хочешь взять себе?"*: «Тончайший слой эмульсии. Сотри пальцем. Через несколько дней пропадает надобность знать, чья собственность имя собственное, которое некоторым образом "при-

надлежало" и мне…». Как и в поэзии, сама структура «я» позволяет воспринимающему присвоить себе текст, а вместе с тем и отраженную в нем судьбу. Как и поэтический текст, портретируя, фотография представляет некое человеческое «я» своего рода лирическим героем: «Фотография – это явление меня в качестве другого, ловкая диссоциация сознания собственной идентичности», - замечает Барт: «Находясь перед объективом, я одновременно являюсь тем, кем себя считаю, тем, кем я хотел бы, чтобы меня считали, тем, кем меня считает фотограф, и тем, кем он пользуется, чтобы проявить свое искусство» [1997, 24, 26]. Это находящееся под прицелом фотокамеры «я» Барт называет Spectrum'ом, «разглядываемым» (напомним, что в его системе различаются также Spectator «разглядывающий» и Operator «фотограф»), иногда они на снимке сливаются в одно: «Мне хотелось стать фотоснимком того, кто фотографирует меня, идущим во снах, - постоянно снимающим паутину с лица…» - строки А.Драгомощенко вполне могли бы стать подписью к этому фото. Вот как Р.Барт описывает ощущения «разглядываемого»: «как только я чувствую, что попадаю в объектив, все меняется: я конституирую себя в процессе «позирования», я мгновенно фабрикую себе другое тело, заранее превращая себя в образ» [1997, 21]. У А.Парщикова можно прочесть: «В свете времени *я, словно актер, схваченный в контражуре*, / жмурясь от тьмы, вглядываюсь в человекообразную темь…». Точно так же ведет себя любое Spectrum: «*Тело* не что иное как *театр зеркал*, / *направленных «внутрь» неверным пасмурным зрением*» - А.Драгомощенко описывает процесс подобного «отзеркаливания»: «Деление клетки, звезды, звука, мгновения, фразы на клетку, звезду, мгновение, предложение. <…> *Миг распускается, являя значение встречи*…»

Левон Саакян «Автопортрет»

Как можно было заметить, сходств у поэзии и фотографии больше, чем достаточно. А в чем же их различие? Ответ на этот вопрос доверим А.Драгомощенко:

Чем отличается язык фотографии от письма?
Когда
ветер прекращает протягивать ветви ветвь дареньем
в передаче признаков их родства
(эта и та завершили собственную причину,
победоносные в великолепии пустот, -
качнулись в сторону… всего-то!),

когда
он, продетый сквозь два полушария мозга,
стихает в призраках догорающих, им порожденных,
подходишь к окну и видишь,
как из соседнего дома на тебя смотрит мальчик.

Чело ночное его прекрасно – безмолвно цветенье,
словно иероглиф стекла, часов лет неслышный,
в котором снег мотыльковый клубится,
пяденица в камере света, шорох, шелест в суженье шепота.
Он видит меня и смотрит, как «я» протаивает к нему.
<…>
И ничего не скажешь.

Велик соблазн «ничего не говорить» после этого. Ибо это и есть фотография, явленная в слове. А сама по себе фотография в словах не нуждается.

Литература:

Барт Р. Camera lucida. М.: Ad Marginem, 1997.

Зонтаг С. Взгляд на фотографию. // Мир фотографии. М.: Планета, 1998. – цитируется по интернет-версии, постоянный адрес статьи: http://www.photographer.ru/magazine/article.htm?rubrika=136&id=401

Лапин А.И. Фотография как… М.: Изд-во МГУ, 2003.

Лапин А.И. Поэзия фотографии. // Сторона света. Литературно-художественный журнал. 2005, № 1. – цитируется по интернет-версии, постоянный адрес статьи: http://www.stosvet.net/1/Lapin/lapin_print.html.

Михалкович В.И., Стигнеев В.Т. Поэтика фотографии. М.: Искусство, 1990.

Ревзина О.Г. От стихотворной речи к поэтическому идиолекту. // Очерки истории языка русской поэзии XX в. Поэтический язык и идиостиль. М., 1990, с. 33.

Северская О.И. Смысловая композиция поэтического текста: к вопросу о функциональной перспективе. // Язык как творчество. М., 1996.

Топоров В.Н. Пространство и текст. // Текст: семантика и структура. М., 1983.

Тынянов Ю.Н. Поэтика. Литература. Кино. М.: Наука, 1977.

Эпштейн М.Н. Знак пробела: О будущем гуманитарных наук. М.: Новое литературное обозрение, 2004.

День второй

Юрий Степанов

АСИМПТОТА – ЭТО СТИЛЬ ТВОРЧЕСТВА[1]

На этой Конференции мы занимаемся Творчеством. Конечно, никто не знает в точности, что такое Творчество. Очень многие из образованных людей могут определить *слово* «творчество». Но это все равно, что пытаться понять, что такое «любовь» по Британской Энциклопедии. (Или по новой Большой Российской Энциклопедии, но это еще труднее, потому что тома на «Т» в ней еще нет.)

*

Из моего заголовка, по крайней мере, понятно, что я определяю явление Творчества через метафору асимптоты. Математическое определение: *асимптота* – прямая линия, к которой неограниченно близко приближаются точки некоторой кривой по мере того, как эта кривая удаляется по этой линии в бесконечность.

Но это определение, хоть оно и «математическое», т.е. заведомо более точное, чем наше «культурологическое», все же не удовлетворительное: ведь из него не ясно, что значит «удаляется по кривой» или «по прямой». Мыслится ли эта «линия» как заранее каким-то образом «данная» или же она лишь только возникает в *процессе* этого самого «удаления».

Мы в настоящее время (т.е. в 2008г., в отличие от выше нами процитированного «Словаря иностранных слов» 1981г.) должны мыслить только второе: наше определение уточняется с помощью понятия *фрактала*, т.е. является *фрактальным*.

«Фрактал – это процессуальный язык», - говорит В. В. Тарасенко. И продолжает: «Визуальность сыграла злую шутку с фракталами. До сих пор фрактал воспринимается в научном сообществе как картинка на мониторе, увидеть которую стало возможным лишь после успеха компьютерных технологий. Поэтому ключевая ассоциация состоит в следующем: фрактал – это картинка.

[1] Работа над статьей и организационным обеспечением сборника выполнена при поддержке грантов Федерального агентства по науке и инновациям № НШ-6469.2008.6 «Оптимизация семиотических процессов в многоязычных контекстах» и РГНФ № 06-04-00114а «Философия языка в России. 1905-2005 гг.»

Но фрактал – это не компьютерное изображение. Не в этом его онтология. Тут можно дать следующую метафору. Фрактал напоминает «монстра», который обретает видимость в тот момент, когда мы его вызываем, когда мы на него смотрим, но эта видимость демонстрирует скорее то, что мы хотим увидеть, а не то, что он есть» (цитирую по наборной рукописи книги: В. В. Тарасенко. Фрактальная семиотика: «слепые пятна», перипетии и узнавания. М., 2008. Гл. 1. С разрешения автора).

Однако тут мы должны вмешаться со своим текстом в чужой (Тарасенковский текст) (между прочим, и «постоянное вмешательство» - тоже в природе фракталов, об этом ниже в связи со «стилем»); в данном случае вмешательство состоит в том, что мы напоминаем *об одном подобном* («самоподобном») рассуждении 1874 г. А.А.Потебни о «ближайшем и дальнейшем значении слова». «Что такое значение слова»? Очевидно, языкознание, не уклоняясь от достижения своих целей, рассматривает значение слов только до известного предела. Так как говорится о всевозможных вещах, то без упомянутого ограничения языкознание заключало бы в себе, кроме своего неоспоримого содержания, о котором не судит никакая другая наука, еще содержание всех прочих наук. Напр., говоря о значении слова *дерево*, мы должны бы перейти в область ботаники, а по поводу слова *причина* или причинного союза – трактовать о причинности в мире. Но дело в том, что под значением слова вообще разумеются две различные вещи, из коих одну, подлежащую ведению языкознания, назовем *ближайшим*, другую, составляющую предмет других наук, - *дальнейшим значением слова*» («Из записок по рус. грамматике. М., 1958. С. 19).

Двух приведенных отрывков из двух текстов разных эпох достаточно, чтобы показать, что имеется в виду под *асимптотой* как явлением культурологии и семиотики: фрактал – это современное значение «значения», т.е. «дальнейшее» по отношению к значению «значение», которым оно было для Потебни, т.е. тогда «ближайшим». Мы уловили один отрезок асимптотического мыслительного научного процесса.

По-видимому, для многих мыслящих людей в настоящее время асимптота является ключевым понятием. С.П.Капица (в контексте его, но аналогичного рассуждения) отмечает: «В более близкое нам время физики столкнулись с подобными проблемами при создании электродинамики и квантовой механики. Более того, выяснилось, что практически все, если не все, физические теории имеют ограниченную область применения, и, в известном смысле, *все модели являются асимптотическими*» (С.П.Капица. Предисловие к книге В.В.Тарасенко «Фрактальная логика». М., «Прогресс – Традиция», 2002. С. 6. – Разрядка моя. – Ю.С.).

*

Но в нашем заголовке возникло еще одно важное слово – *стиль*. И уж его-то, - и слово и понятие, - «стиль» определить, пожалуй, труднее, чем все названные выше.

Я, несмотря на собственные и книги и статьи на этот счет, склонен сейчас начать с «последнего конца», с фрактала. И дать такое определение: *стиль – это способ языкового описания фракталов и фрактальных явлений*. Отсюда следуют положения:

1) *Стиль как явление и как определение этого явления – в сущности, одно и то же*. Элементарный пример из области семиотики: «грамматика» – это и явление языка и книга (как определение этого явления, книга о нем). Так же «фонетика», «синтаксис» и т.п., - вообще весь ряд таких явлений.
2) *Стиль может быть только современным*. Стиль античной риторики, конечно, - нечто старинное, исторически известное, но никто не может объяснить (определить) его несовременными, старинными терминами.
3) Лучший стиль, - наиболее достигающий своей цели, - может быть только *кумулятивным (накопительным)* по мере рассуждения.

И т. д. (Я не собираюсь развивать все возможные следствия.)

Иначе говоря, это определение *теоретическое*. И оно, как видим, похоже на асимптоту, - есть метафора асимптоты. Но тогда должно быть и практическое определение стиля, т.е. того, что есть стиль (что такое стиль).

Самое новое из известных мне определений (оно даже не связывается словесно со словом «творчество») дал Б. Брехт: *«Стиль – это отнюдь не только «почерк», т.е. нечто не касающееся других пишущих»* (Б.Брехт. Пятидесятилетнему Георгу Кайзеру// Б.Брехт «Театр». Пьесы, статьи, высказывания. В пяти томах. Т. 5. М., «Искусство», 1965. С. 478).

И с этим определением уже можно практически работать в рамках нашей Конференции. Еще не зная ничего специального о письме и почерках, мы уже можем говорить о способах письма как о различных «почерках». Вполне возможно было бы заняться «стилями творчества», не только художественного, но и философского. Мне лично кажется, что этот вопрос уже проступил, вообще и в частности в некоторых докладах нашей Конференции. Но это не специально моя тема. Моя тема связана с Языком. С Языком, понимаемым не как личное и индивидуальное, а как универсальное, внеличное, данное природой.

Творчество – свободный духовный процесс, который каждый участник творит, как ему хочется. Прочерченный в виде линии, он представляет собой бесчисленное количество разнообразных линий – индивидуальных форм и индивидуальных «почерков». Но цель настоящего доклада – их некоторое обобщение, которое и дал первым Брехт.

В свое время я уже опубликовал доклад и статью на эту тему: «Семиотическая структура языка – три функции и три формальных аппарата языка: семантика, синтактика, прагматика» (Известия АН СССР. Серия литерат. и языка. Том 32, вып. 4, 1973г.). Но, конечно, сама наука развивается, и ее инструментарий требует поправок (шлифуют же зеркало телескопа). Требует поправок и сама асимптота, прочерченная моей дрожащей рукой.

Еще раз к определению. Если – это прямая линия, по возможности, абсолютная прямая, лишенная завитков и извилин, без слишком индивидуального почерка, то – три пункта семиотики языка – это семантика, синтактика в их общепринятом, «усредненном» понимании. Но не прагматика. Метафорически, прагматика – самый изогнутый, самый извилистый завиток этой линии. Может быть, даже петля.

Более всего за истекшие годы изменилась прагматика, и именно это изменение и касается в первую очередь заявленной темы.

Если в прежние годы триумф прагматики, ее пафос мыслился как торжество коммуникации, торжество человеческого общения, то теперь возник теневой аспект – *разобщение*, *отказ от прямой коммуникации*. И он усиливается. Появились новые специальные термины лингвистики – *«отгораживание»*, англ. «hedging», нем. «Heckenausdrücke» и указанные русские.

Можно ли сказать, что изменился вообще *стиль русского языка*? Я думаю, - да. Это явление получило даже общее наименование: *«русский как нерусский»*.

Само выражение возникло, когда академик В.В.Виноградов совместно с профессором В.Г. Костомаровым организовал в Париже первое международное совещание и вслед за тем в Москве новый институт, в настоящее время Институт русского языка им. А.С. Пушкина. Новая вузовская дисциплина стала официально называться «Русский язык как иностранный», а в быту «Русский как нерусский».

Это, слегка юмористическое, наименование на самом деле довольно точно отражает всю ситуацию: с одной стороны, успешную экспансию русского языка в соседние культурные ареалы, а с другой – определенную утрату его внутренних «родных», «интимных» черт.

Как участник (приглашенный в Париж самим В.В. Виноградовым) осмеливаюсь утверждать, что у В.В. Виноградова было - публично, может быть, не заявленное - опасение, чтобы не оказались размытыми вековые традиции русской филологической школы, как ее понимал и он сам и акад. А.С. Орлов, А.Н. Крылов и др. (см. ниже); опасение вызывал, в частности, перекос в сфере источников, - что и сейчас остается серьезной проблемой.

Русский язык как нерусский – анекдотный перекос, «анекдотофилия». Слова непристойные в хорошей речи или печати, конечно, всегда были в русском языке, часто опознававшиеся по своему заимствованному иноязычному виду, - какой-нибудь *сальный анекдот* (от французского *sale* «грязный», новое франц. в том же значении *salé* «соленый»). Но чтобы в таком количестве и, главное, в таком «выдержанном стиле речи» (франц. *style soutenu*), это никогда. Но вот неожиданно такой «выдержанного хорошего стиля» словарь, как Ожегов – Шведова (1992г.) включает *хохма* и *халява* (последнее в знач. «жратва задаром», «нашармака», хотя значение определяется авторами по-своему, не в общепринятом, а скорее молодежном употреблении).

О словарях «невыдержанного стиля» и говорить нечего, там торжествует «анекдотофилия».

Передо мной для данного доклада три великих национальных примера «выдержанного стиля» - три примера «асимптот», три школы – немецкая, англосаксонская (британская) и русская.

Естественно, что при этом мы не говорим о «новой полиэтичности», но о «старой этничности», о «классической этничности» - безусловно. Немецкая школа представлена сочинением Давида Фридриха Штрауса «Жизнь Иисуса» (1835-36г. и 1864г.) с подзаголовком (1864г.) «Книги первая и вторая, обработанные для немецкого народа».

Благодаря блестящему предисловию А.М. Каримского к русскому переводу Д.Ф. Штрауса (предисловие не случайно начато с раскола гегелевской школы), мы имеем возможность – уже в целях нашего доклада – связать понятия «классической этничности» и «новой полиэтничности» (разумеется, сейчас мы на этом останавливаться не будем). Но заголовок Штрауса прямо вводит нас в эту тему: вряд ли где-либо в «новой полиэтничности» мы могли бы встретить подчеркивание: «для данного народа» (в отличие от всех других народов). Пафос Штрауса связан именно с гегелевским пониманием научности. Сравним, у Гегеля: «Истинной формой, в которой существует истина, может быть лишь научная система ее». Научная задача нашего времени – «Истина как научная система».

Англосаксонская (британская) школа может быть представлена сочинением Джона Остина (J.Austin) «Три способа разлить чернила», по-английски эти способы следующие: deliberately «умышленно, обдуманно», intentionally «намеренно», on purpose «нарочно», по-русски, может быть, даже «назло». Статья Остина в русском переводе кажется просто шуточным словесным упражнением. Но это лишь в силу ее предмета – «подумаешь, - важный предмет – чернила!». Между тем, за этим описанием скрывается глубокое содержание – этическое понятие, постепенно получившее наименование «ситуативная этика». Так, мальчик в школе может быть наказан по-разному (или, может быть, вообще не наказан), если он пролил чернила «нарочно», но не «обдуманно». В сущности, за такими различиями терминов стоят и самые глубокие понятия – например, дебаты о смертной казни в современной России.

Первая публикация статейки Дж. Остина (в сборнике американского сообщества юристов) была сделана с полным пониманием сути дела – сборник (1960г.) назывался «Responsibility» («Ответственность»). И названные черты – эмпиричность (в отличие от «научной системы у Гегеля»), ситуативная этика; ощущение ответственности за свой тип мышления – это уже «дух» британской мысли.

Русская школа, специально в таком аспекте никогда не заявлялась, но она может быть представлена работой акад. А.С. Орлова «Академик А.Н. Крылов – знаток и любитель русской речи» (1946г.). Алексей Николаевич Крылов (1836-194), математик и кораблестроитель, - фигура для нашей темы особенно подходящая, потому что он как раз не писал «научно» о русском языке, а читал на русском языке «научно о науке». Это точно охарактеризовал А.С. Орлов: «Математика, физика, астрономия, кораблестроение, торговая практика, административная и служебная области и стихии, попадая в сюжетный охват Алексея Николаевича, выражались и изображались таким словарным набором и таким синтаксисом, какие установлены теорией и практикой в каждой из упомянутых сфер и притом являются наиболее практическим и влиятельным их выражением. Большинство употребленных Алексеем Николаевичем терминов по-русски образны, т.е. соответствуют явлению с точностью, иногда рационально неуловимой, но ясно ощущаемой, так сказать словесно воспроизводят предмет, явление и состояние до последней возможной степени очевидности и ощутимости». Шедевром А.Н. Крылова является его перевод на русский язык (1916г.) сочинения Ньютона «Philosophiae naturalis principia mathematica» («Математические начала естественной философии»).

Майя Ляпон

ТВОРЧЕСТВО КАК ОПРОВЕРЖЕНИЕ

> «Тайная грамота мира благодаря художнику становится явной. И поэтому, вследствие этого происхождения от самых недр бытия, все великие создания искусства, кроме своего непосредственного смысла, имеют ещё и другое, символическое значение. В своих глубинах недоступные даже для своих творцов, они хранят в себе этот естественный символизм <…>. Понять искусство в этой его многосторонности, истолковать хотя бы некоторые из его священных иероглифов, – вот что составляет одну из высоких задач критика».
>
> ***Ю.И. Айхенвальд***

В мире нетрадиционных классификаций феномена «творчество», по-видимому, есть свои законы, свой стихийный диктат нормы. Законодателем здесь оказывается сам творческий субъект, и критик-эксперт обязан прислушиваться к интуиции такого наивного классификатора.

Творчество – это своего рода полигон, где субъект испытывает свой основной инстинкт, – захватчика. Например, в эссе «Поэт о критике» Цветаева, используя образ Наполеона («идеологического» и идеального своего двойника), фактически заявляет о собственном *равнодушии к славе*: «Слава – следствие, а не цель. Все великие славолюбцы – не славолюбцы, а властолюбцы. <…> Наполеону на Св. Елене не хватило не славы, а власти. Отсюда – терзания и подзорная труба. Слава – пассивна, властолюбие – действенно. Слава – лежача, «почиет на лаврах». Властолюбие – конно, и эти лавры добывает» [Цветаева V: 287][1]. Итог её рефлексии о славе и жажде власти – *оправдание властолюбия поэта* – соответствует её программному тезису, обладающему семиотической ценностью: «*К искусству подхода нет, ибо оно захват*. (Пока ты ещё подходишь – оно уже захватило)» [V, 373]; (выделено мною, – *М.Л.*). Цветаева сама всерьёз претендует на роль покорителя. Ср. мысль о поэтах-захватчиках в письме к Родзевичу: «Каким чудом Волконский понимает и меня и Пастернака, он, никогда не читавший даже Бальмонта?! (Радзевич, Радзевич, дело не в стихотворной осведомленности! Вы к Rilke

[1] Здесь и далее при ссылке на Собр. соч. в 7 томах М. Цветаевой указываются том и страницы.

не были подготовлены, Rilke пришёл и взял Вас, поэты – это захватчики, к ним не готовятся и с ними не торгуются!) [Цветаева 2001: 49].

Образ Наполеона помогает Цветаевой признаться в том, что творческий субъект олицетворяет собою инстинкт завоевателя. В творчестве личность верифицирует свою способность ниспровергать шаблон, открывать неопознанные аксиомы или, наоборот, – реабилитировать забытые истины. Творчество по своей природе – это искусство опровержения догм, глубоко внедрившихся в наше сознание.

Опыт реконструкции речевого почерка М. Цветаевой показывает, что основная стратегическая единица её дискурса – парадокс. Парадокс – элементарный шаг её когнитивной стратегии – позволяет оценить авторскую личность Цветаевой в едином ключе, – как своего рода диалектологический экспонат, который не может заговорить непохоже. Парадокс в данном случае – максимально точное обозначение всего спектра проявлений личности, включая самоидентификацию субъекта, т.е. его автометарефлексию. Последовательный парадоксалист, Цветаева сама конструирует остроумную формулу своего «идиопочерка», свой личный код: «В воинах мне мешает война, в моряках – море, в священниках – Бог, в любовниках – любовь»; подробнее см.: [Ляпон 2005; Ляпон 2006].

Другой пример личности, обладающей низким порогом чувствительности к догме, – И. Бродский. Здесь тоже речь идет не просто о склонности к противоречиям, а о глубинной (возможно, заданной генетически) установке индивидуальной психики, – непримиримости к шаблону, последовательно реализуемой в жизни и творчестве. Эту особенность своей натуры сам Бродский скромно называет неприятием «тиражности».

Елена Петрушанская в своей монографии «Музыкальный мир Иосифа Бродского» пишет: «по воспоминаниям его знакомых, друзей (сходящихся на том, что он был меломаном), по наполненности стихов музыкальными реалиями и подтекстами, музыка – очень созвучная его поэзии художественная система» [Петрушанская 2007: 3].

В одном из интервью Бродского спросили о Чайковском: «Что вам говорит его музыка?». Бродский ответил: «Вы знаете, к сожалению, он для меня “отравлен” отечественным радио и государством. Несколько раз я предпринимал попытки прорваться сквозь это предубеждение, что вошло уже в подсознание, – и, увы, не могу. Аллергия, – и думаю, навсегда <…>» [Петрушанская 2007: 17]. Бродский говорит, что его раздражает близость музыки к музыкальной иллюстрации для масс; речь идет о непреодолимости неприятия, которое “опускается на уровень инстинкта”.

* * *

В этот ряд творческих субъектов с аналогичной психологической доминантой можно поставить Казимира Малевича; речь идет о принципиальной соизмеримости стилей мышления индивидов в отвлечении от сферы их деятельности.

«Самое характерное для сегодняшнего дня, – писал Н.Н. Пунин в 1924 г., – что никто ни в чем не сомневается, <…> между тем один из признаков культуры ума – наличие противоречий в сознании: Чем противоречий в сознании больше, тем культура ума интенсивнее» [Малевич 2004 II: 151].

Многие современники Малевича считали его квадрат фикцией, злой шуткой, фантомом, чёрной бездной. В критике супрематизма мелькали такие предикаты, как «откровенное мракобесие», «мерзость запустения» (А.Н. Бенуа), «алогизм», «отрицание самой жизни», «живописная алгебра»[1] и т.п.

За такими выражениями, как «тощая брошюра»; «набор фраз»; «хватило наглости»; «Вы чувствуете, куда гнёт Малевич?» и т.п., – прочитывалась конкурирующая истина. Самим неприятием позиции Малевича критика невольно подсказывала аргументы в пользу семиотической природы феномена «Творчество». «Постараемся понять, – пишет, например, В. Перельман (1926 г.), – “философию искусства” одного из основоположников крайних <…> течений в искусстве. Я говорю о Казимире Малевиче. Этого будет вполне достаточно и можно будет оставить в покое Кандинского, из которого мог бы выйти неплохой *изыскатель новых путей в науке, если бы он не пытался говорить языком изобразительного искусства*, отрицая изобразительность как таковую. Итак, о Казимире Малевиче, определившем изобразительное искусство как “*хлам беспредметности*” <…> В своей тощей брошюре “О новых системах в искусстве” Малевич заявляет: “Всегда требуют, чтобы искусство было понятно, но *никогда не требуют от себя приспособить свою голову к пониманию*”» [Малевич 2004 II: 537] (выделено мной, – *М.Л.*).

В оценке Малевича как творческого субъекта, наоборот, современников покоряет энергетика, активное деятельностное начало, одержимость созидателя. «<…> О, если бы Вы знали, – пишет Малевич в 1924 г., – сколько я написал, можно целое специальное издательство открыть. О су-

[1] «<…> Художники часто, – писал В.Б. Шкловский в 1920 г., – думая, что решают чисто живописные проблемы, не решают их, а только показывают, и вот получается *живописная алгебра*, т.е. “не сделанная картина”, – вещь по существу прозаическая. К такому живописному символизму приходится отнести школу *супрематистов*. Их картины скорее заданы, чем сделаны. Они не организованы с расчётом на непрерывность восприятия” [Малевич 2004 II: 105].

прематизме одна часть 240 стр<аниц>. Сейчас готовлю на первое полугодие 48 лекций, каждая в один печатный лист» [Малевич 2004 I: 159][1].

В своей речи 1916 г. «Последняя футуристская выставка» А.Н. Бенуа уличает художников в том, что их творчество совершает измену по отношению к самой природе искусства: «В чисто техническом отношении их картины не только любопытны, но для специалистов и поучительны <…> Это не просто вздор, а нечто продуманное и более или менее «построенное». Но вот всё же в них нет самой главной черты искусства – они не «искушают», не «заражают», не прельщают. И, вероятно, отсюда: скука, гнетущая скука» [Малевич 2004 II: 523].

По отношению к Малевичу упрёк А.Н. Бенуа был далеко не безупречен, поскольку здесь речь шла о соблазне («искушении») в другом смысле: Малевич своим квадратом провоцировал множество ментальных ассоциаций, которые выходили далеко за пределы собственно технических проблем изобразительного искусства (цвет, свет, плоскость, перспектива и т.п.). Малевич претендовал на некий когнитивный абсолют, он видел в своей «иконе» некую семиотическую сущность.

Выступая на дискуссии «Формализм в литературе» (1936 г.), Д. Хармс так оценивал позицию К. Малевича: «Малевич в 1927 году сказал: самое главное в искусстве – это остановиться! И действительно, *остановиться было самым левым, самым новым и самым острым*. Левое искусство остановилось» [Малевич 2004 II: 365]; (выделено мною, – *М.Л.*). Чёрный квадрат Малевича изображает паузу после цикла, который проходит «обольщённый сутью» искатель истины. «Знаете, как это бывает?, – читаем у Цветаевой. – Вы ставите вопрос, сгоряча, первым движением: – нет, потом – глубже; да, потом – ещё глубже: нет, глубже глубокого: да… (не четыре ступени: сорок!) и конечное: да» [Цветаева 1997: 130]. Так аналитик, склонный к авторефлексии, изображает схему своего познавательного процесса. Осмысленный в «контексте» личности Малевича, его квадрат – прекрасная иллюстрация главного закона восприятия, о котором рассуждает Цветаева, анализируя свой собственный когнитивный опыт.

---

[1] «Малевич <…> любил, – пишет о нём Н.Н. Пунин, – демонстрации, декларации, диспуты, новые аксиомы; утверждал и полагал, повисая лозунгами над своими картинами; в публичных выступлениях участвовал охотно, к пятнадцатому году уже врезался в слушателей бумерангами своих квадратов и проповедовал” [Малевич 2004 II: 145]. “Бумеранги квадратов” Малевича были естественным проявлением той непостижимой внутренней энергии, которая питает творческую фантазию созидателя, и о которой писал Л.Н. Толстой: “Не могу больше работать – кончилась *энергия заблуждения*”. “Правильно ли я заблуждаюсь? – иронизирует наш современник А. Кнышев, намекая на то, что в заблуждении есть своя логика, от которой не следует отклоняться.

В позиции наблюдателя Цветаева, как правило, – метанаблюдатель, пристально рассматривающий свой ракурс, свой принцип реагирования на внешний объект: «Когда я, несколько лет тому назад, впервые подъезжала к Лондону, он был весь во мне – полный и цельный: сразу утренний, ночной, дождевой, с факелами, с Темзой, … с лордом Байроном, Диккенсом и Оскар Уайльдом – сосуществующими, Лондон всех Карлов и Ричардов, от A до Z, весь Лондон, втиснутый *в мое представление о нем*, вневременное и всевременное. Когда же я приехала в Лондон, я его не узнала …город на моих глазах рассыпáлся день за днем, час за часом рассыпáлся на собственные камни … я ничего не узнавала … как близорукий, внезапно надевший очки и увидевший три четверти лишнего. Лондон на моих глазах рассыпался – в прах. И только когда его не стало видно, отъехав от него приблизительно на час, я вновь увидела его … – весь целиком, и полнее, и стройнее; *а когда я догадалась закрыть глаза*, я вновь увидела его – *мой*, целый, с Темзой …, с Гайд-Парком, … Вестминстерским аббатством, с королевой Елизаветой óб руку с лордом Байроном…

Есть три возможности познания. Первое – ***под веками, не глядя, все внутри, – единственно полное и верное***. Второе – когда город рассыпается, не познание, а незнание, налет на чужую душу, туризм. Третье – сживание с вещью, терпение от нее, претерпевание. … проникновение ею» [Цветаева 1997: 528–529]; (курсив мой, – М.Л.). Цветаевская метафора (и “*рассыпался на глазах*”, оставаясь “*под вéками*”) показывает, что истоки идеи беспредметности, путь к *супрематизму* заключается в самой природе человеческого восприятия.

Квадрат Малевича входит в класс вечных ценностей личности; это главное «правоспоминание» человека: темное украинское небо его родины, бездна, люк, открывающий тайну мироздания, сокровенная мудрость. Анализируя воспоминания о своем детстве, Малевич пишет: «Я <…> никогда не забуду, что в первую голову меня всегда поражала окраска и цвет, потом бури, грозы, молнии, и тоже полное спокойствие после грозы, ночь и день, эта смена меня очень волновала. И я помню тоже, *как трудно меня было уложить спать* или оторвать от увлечения наблюдением <…> просто смотрением *на звёзды горящие, на тёмное, как грач, небесное пространство* <…> Я помню также любил и лунные лучи в комнате с отраженными окнами на полу, кровати, стенках, и много прошло уже лет, но эти явления зафиксировались и по сие время» [Малевич 2004 I: 41]; (выделено мной, – *М.Л.*).

Квадрат Малевича – своего рода семантический примитив, не нуждающийся в толковании. С другой стороны, его неоднозначность подобна неоднозначности нуля. Во-первых, он ахроматичен, и поэтому – антипод живописи. Во-вторых, это плоскость, исключающая перспек-

тиву; чёрный квадрат выступает эталоном нормы визуального пространства, «нулевым уровнем, или базой, где напряжение минимально» [Арнхейм 1994: 237]. Его квадрат – точная копия той стадии, которая обобщает предшествующий опыт художника, тот реальный *негатив*, который нужно проявить, чтобы получить адекватную информацию. Его квадрат – своего рода фотодокумент[1].

Семиотическая сущность квадрата подтверждается интересом Малевича к знаковой функции языка. «Недальновидность футуристов страшная, – утверждал он, – они бы лучше всё сожгли и пепел бы положили в ломбард что ли <…>». «Когда у Достоевского появлялась в голове мысль о каких-нибудь «идиотах», то мысль набирала себе потребное количество Букв, составляла миллиарды слов, десятки тысяч страниц и получился Идиот в миллиарде букв, размотал на миллиард, все кишки вымотал» [Малевич 2004 I: 92].

Ср. также его размышления (в письмах 1916 г.) о числах В. Хлебникова: «Найденные числа Хлеба [В. Хлебникова] могут говорить за то, что в «Supremus'e» лежит нечто большое, имеющее непосредств<енный> закон, или даже тот самый мирового творчества. Что через меня проходит та сила, та общая гармония творческих законов, которая руководит всем <…> Квадрат свой считаю дверью, открывшей для меня много нового <…>» [Малевич 2004 I: 80].

Установка Малевича на «абсолют» объясняет его интерес к личности Р. Якобсона. «Для меня очень важной, – пишет Р. Якобсон, – была связь с искусством, к которому я никакого активного, действенного отношения не имею, где я только зритель. Это вообще в жизни играет очень большую роль для меня – то, что мудрено называется interdisciplinary cooperation. Мне всегда было нужно и с этой точки зрения посмотреть: *а что в языке иначе? Что в поэзии этому не соответствует?* Как я теперь вижу, это было то, что привлекало ко мне внимание некоторых художников, *в частности и особенно, Малевича* [Малевич 2004 II: 128][2]; (выделено мною, – *М.Л.*).

---

[1] «Фотодокументы – это не просто плод идеального воображения, откликающегося на несовершенство мира грёзами о красоте. Это трофеи охотника, рыскающего в поисках чего-то необыкновенного в существующем мире <…> [Арнхейм 1994: 140].

[2] «Такие знаменательные эксперименты, как беспредметная живопись <…>, аннулируя изображаемый или обозначаемый предмет, ставили наиболее остро вопрос о природе и значимости элементов, несущих семантическую функцию в пространственных фигурах, с одной стороны, и в языке – с другой» [Иванов 1987: 12].

«Поиск путей к новому искусству и к новому пониманию элементов значения, как в живописи, так и в языке, были основным мотивом, сблизившим любознательного подростка [Р. Якобсона] с неутомимым искателем новых живописных форм Казимиром Малевичем <…>» [Иванов 1987: 12].

Ассоциации, провоцируемые черным квадратом, находим у И. Бродского в его «Римских элегиях» (1980 г.).

Бейся, *свечной язычок*, над *пустой страницей*,
трепещи, пригинаем выдохом углекислым,
следуй – не приближаясь! – за вереницей
литер, стоящих в очередях за смыслом.
Ты озаряешь шкаф, стенку, сатира в нише
– бóльшую площадь, чем *покрывает почерк*!
Да и *копоть* твоя воспаряет выше
помыслов автора этих строчек
<…>
вечным пером, в память твоих субтильных
запятых, на исходе тысячелетья в Риме
я вывожу слова *«факел», «фитиль», «светильник»*,
а не точку – и комната выглядит как в начале,
(Сочиняя, перо мало что сочинило).
О, сколько *света* дают *ночами*
сливающиеся с *темнотой чернила*!
[Бродский 2001 III: 230]; (курсив мой – *М.Л.*)

Абстрактную антиномию-стереотип (‘черное – белое’, ‘мрак – свет’) Бродский преподносит как физически ощутимую конкуренцию предметных сущностей (*копоть свечи; чернила; литеры, покрывающие страницу*)[1]. Далее он перечеркивает аксиоматический шаблон (‘чёрное на белом’), превращая его в парадоксальный вариант: в следующих строках своей элегии Бродский делает себя (белого на белом) иллюстрацией «мечты» Малевича[2]; он прямо называет его имя, подтверждая

[1] Ср. метафоры *чернозём* и *белая бумага* (неотъемлемые составляющие творчества, инструменты смыслосозидания) у М. Цветаевой:
Я – деревня, чёрная земля.
Ты мне – луч и дождевая влага.
Ты – Господь и Господин, а Я –
Чернозём – и белая бумага! [I: 410].

[2] Об отношении Малевича к «белому на белом» мы узнаём из его разговора с Антуаном Певзнером, который в своих мемуарах приводит такие слова Малевича: «Я чувствую вокруг себя пустыню. Потерянный в джунглях, я нашел только один путь к спасению. Это то, что ты видишь и чем восхищаешься: белый квадрат на белом фоне. Это мои самые последние произведения, мой идеал». «Я тогда понял, – пишет А. Певзнер, – что его слова были правдой, выплеснувшейся из самой глубины его сердца» [Малевич 2005 II: 165].

тем самым, что знаменитые квадраты художника как символ супрематизма были предметом размышлений поэта:

> *Белый на белом, как мечта Казимира*,
> летним вечером я, самый смертный прохожий
> среди развалин, торчащих как рёбра мира,
> нетерпеливым ртом пью вино из ключицы
> [Бродский 2001 III: 232]; (курсив мой; – *М.Л.*).

Приведённый здесь контекст Бродского прочитывается как диалог двух разрушителей ментальных стереотипов, которые находят общий язык в толковании феномена «творчество»: «вереница литер, стоящих в очередях за смыслом» – это, по существу, отклик Бродского на призывы Малевича к критикам «приспособить свою голову» и адекватно расшифровать коды его квадрата.

Чёрный квадрат – это, прежде всего, идеологема творчества, вызывающая целый ряд ассоциаций. Эти ассоциации – от самых наивных, примитивных, до самых тонких, затрагивающих рефлективные слои нашего сознания, – напоминают о главном пункте генетической программы человека созидающего: сдвинуть истину с насиженного места.

Его квадрат ассоциируется, например, с обратной стороной зеркальной поверхности, которая направлена вовне, а не на субъекта, остающегося за кадром. Малевич как бы призывает нас к более пристальному анализу метафоры «зеркало» и *зеркала* как стратегического когнитивного символа; сравним рефлексию И. Бродского о старинных зеркалах, у которых стёрлась и порыжела амальгама, и рама стала реальней гладкой поверхности, утратившей способность отражать.

С другой стороны, квадрат «изображает» ловушку (или самого творца, попавшего в ловушку, оказавшегося черным рабом своего призвания; хотя для творческого субъекта возможно, – это один из самых привлекательных видов рабства). Малевич «нарисовал» универсалию: внутреннего человека в состоянии, сопутствующем поиску истины; он изобразил два противоборствующих начала: *предчувствие* и *страх*, – прыжок в бездну, в неизвестное. В этом контексте привлекает внимание суждение о страхе как силе, стимулирующей эвристическую активность, например, такое: «Если движешься в том направлении, в котором твой страх растет, ты на правильном пути» (М. Павич).

Позицию защиты страха поддерживает Ф. Ницше: «Этот страх, древний и изначальный, ставший, наконец, утончённым и одухотворённым, теперь, как мне кажется, зовётся наукой». К этому «диалогу» присоединяется голос О. Уайльда: «Если человек о чем-то здраво судит – это верный знак того, что сам он в этой области недееспособен». Здесь (во всех слу-

чаях) речь идет о состоянии, которое называется поиском истины: О. Уайльд осуждает здравомыслие потому, что оно антипод страха, испытываемого искателем истины. (‘Истина там. где трудно и страшно, поэтому страх – симптом, безусловно положительный, обнадёживающий: он заставляет нас отчаянно искать выход из творческого тупика’).

Внутреннюю логику, органически связывающую такие несовместимые понятия как *чудо, совершенство* и *ужас* (синоним страха) улавливает В. Набоков: «*Я смотрел на чудо, и чудо вызывало во мне некий ужас своим совершенством, беспричинностью, бесцельностью, но быть может, уже тогда в ту минуту рассудок мой начал пытать совершенство, добиваться причины, разгадывать цель*» («Отчаяние»).

Формула Малевича таит в себе идею бесконечной действенности[1]. Из воспоминаний Хелены Сыркус: «В 1946 году, во время поездки в США, мы имели возможность убедиться, что на свете есть человек, которому в позднем периоде жизни удалось воплотить пространственно-временные ценности планитов[2] Малевича, который наполнил живым содержанием, казалось бы, абстрактные сочетания форм, построил их из великолепных материалов и создал неповторимо совершенные произведения архитектурного искусства, объединив их в гармоническую целостность с окружающей богатейшей природой. Этим человеком был гениальный Франк Ллойд Райт, американский архитектор и один из величайших архитекторов мира <…> [Малевич 2004 II: 369].

Гарантия бесконечной действенности «формулы» Малевича еще и в том, что его последователи не утрачивают способности к самоиронии. Подтверждением этого служат приводимые ниже свидетельства одного из современников Малевича: « <…> В школах прикладного искусства ученики мучаются над тем, чтобы стилизовать капустные листы под

[1] «Символ превращает явление в идею и идею в образ, но так, что идея, запечатлённая в образе, навсегда остаётся бесконечно действенной и недостижимой, и, даже будучи выражена на всех языках, она всё же остаётся невыразимой» [Хейзинга, 1988, 225].

[2] «Одним из крупнейших художественных событий II Выставки современной архитектуры (Варшава, 1926 год), – пишет Хелена Сыркус (переводчица текстов Малевича на польский язык), – были выставленные там четыре подлинных рисунка Казимира Малевича. Впоследствии они сыграли особую роль в развитии архитектурного авангарда в Польше и не только в ней. Рисунки назывались странно – п л а н и т ы . Этим, придуманным им самим названием, Малевич определял дома будущего. Людей, жителей земли, он называл з е м л я н и т а м и» [Малевич 2004 II: 365].

природу, в Баухаузе[1] бьются над тем, чтобы стилизовать квадрат под идею. Три дня в Ваймаре, и уже всю жизнь не захочется видеть квадратов. Малевич в 1913 году уже открыл квадрат. Какое счастье, что он его не запатентовал.

Высочайшее из чувств Баухауза: Индивидуальный квадрат.

Талант – это квадрат, гений – это абсолютный квадрат.

Люди из Stijl демонстрируют в Йене выставку протеста: они утверждают, что именно у них – единственно правильные квадраты"; – Пауль Вестхайм. Замечания о квадратуре Баухауза; [Малевич 2004 II: 370].

* * *

Квадрат Малевича обладает таинственным свойством наращивать ассоциации и обрастает предикатами (головоломка, допинг, инициирующий мысль и т.п.). Малевич оказался изобретателем оригинального теста на пластичность мышления, проверкой нашего ай-кью и чувства юмора. Этот тест блестяще выдерживает автор современного анекдота:

> *Новости культуры*. Службой безопасности музея был задержан человек, который пытался облить серной кислотой картину Малевича «Чёрный квадрат». Задержанный оказался первым российским искусствоведом-скинхедом.

Анекдот («в музее») можно рассматривать как карикатуру на квадрат Малевича. Данная остро́та явно тенденциозна: она осуждает антисоциальное поведение и напоминает об ответственности творца, когда он невольно провоцирует низменные инстинкты. Анекдот намекает на условности границ между комическим и трагичным: его мишенью является человек-гибрид, обозначенный словесным знаком, который сконструирован парадоксальным образом («искусствовед-скинхед»). Речь идет об амбивалентности нонсенса: нелепость столь же комична, сколь и чревата агрессивными выпадами[2].

Сила парадоксальной формулы Малевича в её смысловой поливалентности. В противоположность кругу квадрат – он символ человеческой инициативы и в то же время – графическая формула парадокса в смысле Г. Манна («остроумная попытка уйти от истины»), в смысле Б.

---

[1] Баухауз – Объединение школ прикладного и изобразительного искусства, возглавляемых в 1919–1928 гг. немецким архитектором Вальтером Гропиусом: см.: [Малевич 2004 II: 368].

[2] Реальный материал для подобных анекдотов даёт, например, эпизод, упоминаемый современником Малевича Н.Н. Пуниным: «Когда Малевич, читая лекцию о "супрематизме", показал аудитории красный супрематический квадрат, пристав предложил ему отправиться в участок <…>» [Малевич 2004 II: 146].

Шоу («парадокс – вот единственная правда»), а также «иллюстрация» метафоры Г. Гауптмана («Парадокс – это мысль в состоянии аффекта»). Подобно словесному парадоксу, квадрат Малевича прекрасно иллюстрирует сущностный признак истины – её относительность. Парадокс (как риторически оформленная фигура и как стратегия мысли) самодостаточен: он питается собственной смысловой энергией, обладает внутренней "памятью" (той или иной глубины), он как бы хранитель информации, своего рода запоминающее устройство, возбуждающее бесконечные смысловые ассоциации.

Возвращаясь к рассуждению Цветаевой о поэтах-захватчиках (об инстинкте завоевателя), можно сказать, что для творческого субъекта подобного типа характерна фронтальная семантическая атака, обнажающая конкуренцию полярных истин. Афоризм Цветаевой – вербализованный *символ-антиаксиома*; квадрат Малевича – визуально воспринимаемый *символ-антиаксиома*. То и другое – материал, глубоко затрагивающий рефлексивные слои ментальных состояний творческого субъекта и того, кто его интерпретирует. Парадокс оказывается минимальной когнитивной структурой, реальной величиной, общим знаменателем, который даёт возможность сопоставить стиль мышления Цветаевой, Малевича, Бродского и других разрушителей ментальных стереотипов.

О К. Малевиче можно сказать словами Ю.И. Айхенвальда: в его квадрате «мудрое безмыслие природы» встретилось с «мудрствующим сознанием человека». Автор квадрата хотел наделить свою «формулу» глубоким философским смыслом, отрешенным от реалистических подробностей. Информация здесь тщательно закодирована и одновременно выставлена напоказ. Автор квадрата как бы дразнит нас своей дерзостью и провоцирует поиск разгадки. Всё то, над чем мы готовы расхохотаться, на самом деле оказывается предметом вечной рефлексии человека. Эксперимент Малевича неповторим: художник обезоруживает тех, кто хотел бы подделать его творение. Малевич своим поступком утверждает тезис об уникальности творческого индивида. «Я счастлив, – писал Малевич, – что лицо моего квадрата не может слиться ни с одним мастером, ни временем» [Малевич 2004 I: 84].

Персоналистический подход даёт возможность осмыслить личность как целостность, как своего рода систему, и опознать в ней упоминаемый Ю.И. Айхенвальдом искомый «иероглиф», которым творческий субъект зашифровал свою стратегию опровержения[1].

[1] Творчество Малевича остаётся предметом пристального внимания и в наше время. О проблемах авторской реконструкции творческого пути художника см., напр.: «Казимир Малевич в Русском музее» (2000 г.); «Казимир Малевич. Черный

Литература:

Арнхейм 1994 – *Арнхейм Р.* Новые очерки по психологии искусства. М., 1994.

Бродский 2001 – *Бродский И.* Сочинения. Т. III. СПб., 2001.

Иванов 1987 – *Иванов Вяч. Вс.* Поэтика Романа Якобсона // Р. Якобсон. Работы по поэтике. М., 1987.

Ляпон 2005 – *Ляпон М.* Парадокс в контексте личности // Язык. Личность. Текст. Сб. статей к 70-летию Т.М. Николаевой. М., 2005.

Ляпон 2006 – *Ляпон М.* Один личный код: М. Цветаева – речевой портрет и психология // Гуманитарная наука сегодня. Материалы конференции. Под ред. Ю.С. Степанова. М., 2006.

Малевич 2004 – *Малевич о себе. Современники о Малевиче.* Письма. Документы. Воспоминания. Критика. Том I, II. М., 2004.

Петрушанская 2007 – *Петрушанская Е.* Музыкальный мир Иосифа Бродского. СПб., 2007.

Хейзинга 1988 – *Хейзинга Й.* Осень средневековья: Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах. М., 1988.

Цветаева 1994–1995 – *Цветаева М.* Собр. соч. В семи томах. М., 1994–1995.

Цветаева 1997 – *Цветаева М.* Неизданное. Сводные тетради. М., 1997.

Цветаева 2001 – *Цветаева М.* Письма к Константину Родзевичу. Ульяновск, 2001.

Наталия Азарова

РОЖДЕНИЕ И ТВОРЧЕСТВО

Слово *творчество* в современной общеупотребительной речи чрезвычайно частотно, однако само понятие творчества претерпевает существенные изменения. Мысль о том, что бывшее поле творчества, т.е. то явление и та деятельность, которые в XX веке описывались в терминах творчества, в начале XXI века трудно далее мыслить в тех же терминах, появляется, когда творцы, особенно имеющие отношение к слову, отвечают на вопрос, могут ли они произнести «я» в высказываниях о своем творчестве, иначе говоря, могут ли они говорить о творчестве, употребляя само слово *творчество* по отношению к себе сегодня.

квадрат» (2001 г.); «Приключения “Чёрного квадрата К. Малевич”» (экспозиция выставки в корпусе Бенуа Государственного Русского музея; СПб, 2007 г.).

Большая часть опрошенных, не отрицая привычного понятия *творчество*, тем не менее, применительно к себе в терминах творчества говорить отказываются. Кто же тогда говорит о своем или о чужом творчестве в начале XXI века? Очевидно, бывшая зона творчества мигрирует в то, что мы называем *креативностью*, с одной стороны, и в некоторое не занятое креативностью пространство, о котором можно прямо или косвенно говорить в терминах рождения.

XX век резко и с разных сторон противопоставляет рождение творчеству. В русских религиозных философских текстах конца XIX – начала XX века творчество как положительное начало противопоставляется рождению; если «*космический ум творит великолепное тело вселенной*» [Соловьев 1990, 388], то органический мир, не будучи произведением непосредственного творчества, живет в биологической истории, которая «*есть замедленное и болезненное рождение*» [Соловьев 1990, 372]. Отсюда следует предпочтение Соловьевым застывших форм растений, животных и творчество как антитеза любому биологизму. «*"Жизнь" может быть вполне свободна от всякого биологизма*» [Бердяев 1994, 315] – так звучит один из основных мотивов XX века в утверждении Николая Бердяева, одного из главных теоретиков творчества.

Для того, чтобы представить понятие *рождение* как во многом снимающее оппозицию рождения и творчества, сначала необходимо обозначить те оппозиции, в которых творчество исторически существует, то есть выделить классические предикаты творчества и рассмотреть, как они трансформируются в поле рождения.

Необходимость представить творчество в оппозициях связана с тем, что творчество сущностно оппозиторно. «*И вчерашний лентяй делается героем, и вчерашнее тусклое и духовно-нищенское состояние – ярко творческим и титаническим порывом и взлетом*» [Лосев 1999, 43]. В каком-то приближении идея *творчества* манихейская, содержит внутреннюю оппозицию, равносильное противопоставление. Творчество, начиная с начала XIX века, мыслит в основном оппозициями, прежде всего оппозициями миров – мира творчества и иного мира. В идее творчества заложена идея *освобождения от* и как частный случай идея освобождения от мира: «*Путь освобождения духа от "мира"*» равен пути «*творческой жизни духа*» [Бердяев 1994, 39]. В этой оппозиции если *рождение* подразумевает *родиться в мир*, то *творчество* – это *творить от мира*, *из мира*.

Творчество – это борьба за место в мире, надежда на место в мире: «*творческой активностью займет человек свое прославленно-царственное место в мире*» [Бердяев 1994, 310]. Рождение же сразу обеспечивает место в мире, за него не нужно бороться.

Творчество как освобождение от мира содержит некоторую установку на некоммуникацию. Вернее, тема коммуникации в связи с творчеством раскрывается телеологически как мечта: «*Творчество нового общения предполагает антропологическое откровение, откровение богочеловечества*» [Бердяев 1994, 269]. Если рождение – это вхождение в мир, то коммуникации не избежать, хотя рождение подразумевает событие с ограниченной или растянутой коммуникацией. Таким образом, если рассуждать в терминах *я-ты-Ты* (где *Ты* – это Бог), то классическое творчество – это взаимодействие *я – Ты* или как распространенный вариант автокоммуникации *я-Ты-Я*, но и в том и в другом случае *ты* опущено или частично опущено.

Говоря об оппозиции рождения и творчества в христианской культуре, нельзя не учитывать, что она опирается на изначальное противопоставление рождения и творения в формуле символа веры Никейского Собора прежде всего в следующих положениях о Христе: *единороднаго*, ***рожденнаго*** *от Отца*, то есть *Света от Света, Бога истиннаго от Бога истиннаго,* ***рожденнаго***, ***не сотвореннаго****, Отцу единосущнаго*. Отсюда следует, что Единому не противоречит идея рождения; но идея творения как творения Логоса противоречит идее рождения.

Классическая идея *творчества* XX века неизбежно исходит из идеи богоподобия. Любой разговор о понятии *творчества* так или иначе связан с теологией, и само понятие имеет теологическое происхождение, что актуализируется в большей или меньшей степени. Мы не можем вырвать творчество из поля *твари*, *тварный*, *творец*, *творение*, *не сотвори* и т.д.

Попутно обратим внимание на то, что *троичность* и *творчество* это почти паронимы. Бердяев (и не только он) развивает на анаграмматическом уровне идею богоподобия как идею включения творца-человека в Троицу: «*В динамике Троичности творится мир. Возможность творческого движения в Боге*» [Бердяев 1994, 296]. *Творчество*, таким образом, дает возможность творцу получить право на участие в троичности.

Однако отношение творчества и теологии очень непростые. «*Может ли человек спасаться и в то же время творить, может ли творить и в то же время спасаться?*» [Бердяев 1994, 343]. Русская религиозная философия пытается утвердить позицию творца как непротиворечащую религии.

Тем не менее, ответить на вопрос, возможно ли творчество как язык в теологии и если возможно, то в какой теологии, крайне затруднительно. Даже теологический комментарий, который может восприниматься как творчество, не должен противоречить уже найденному каноническому толкованию и не является творчеством в собственном смысле

слова, как его понимает культура XX века. Скорее всего, на прямой вопрос о возможности творчества в теологии в рамках христианства, не считая крайних форм протестантизма, нужно ответить отрицательно, так как творчество является приоритетом Бога, а тварное не может иметь свободу творчества (несмотря на подобие), и признать, что любые варианты противоположной идеи являются в той или иной степени богоборческими.

С другой стороны, если мы признаем возможность творчества как языка философии, то граница теологии и религиозной философии лежит именно в зоне этого творческого пунктира.

Исходя из теологических посылок, любую классическую идею творчества XX века можно в какой-то степени трактовать как арианскую ересь. Арий относит Логос (Христа) к творению, и, поскольку он также считает, что Логосу следует поклоняться как божественному существу, то Ария могли обвинить во введении идолопоклонства. В этой системе творение становится на один уровень с Творцом, и ему оказывают божественное поклонение. Прямое или косвенное декларирование богоподобия поэтом – одна из излюбленных классических идей о творчестве. Стихотворение Леонида Аронзона «Отрывки. Made in небеса» начинается строчками «*это неизвестно даже Мне, Богу*» и приводит к тому, что и будущими филологами творчество Бога должно рассматриваться в уже утвержденных границах: «*горизонт "Раннее творчество Бога" (диссертация)*» [Аронзон 2006, 232].

Развивая оппозицию творчества и рождения в связи с теологической проблематикой, можно утверждать, что основные идеи творчества тяготеют к номинализму. Если в номинализме господствует установка на создание смысла как продукта, на творчество бесконечных сущностей, то напротив, смысл, заложенный (свернутый) в рождении – онтологическая, реалистическая (может быть даже этимологическая) трактовка, философия в надежде *открыть*, *увидеть* смысл в событии.

Очень важной для понятия *творчества* оказывается и семантика времени; в теологии *тварность*, *сотворенность* напрямую связаны со временем, но и в языке культуры *творчество* не может выйти из поля времени, особенно если пытается действовать в рамках антитезы времени и вечности. Бердяев прямо отрицает рождение, мотивируя это положение тем, что на пути рождения бессмертие не может быть достигнуто. «*Рождающий и рождаемый тленны и несовершенны*» [Бердяев 1994, 191]. Творчество – это способ преодоления не только мира, но и рождения.

Теология рождения, в противопоставлении рожденного, а не сотворенного, пытается избежать идеи времени и идеи последовательности (в

частности иерархической), что отчетливо прослеживается в неоплатонизме Оригена.

Операциональность творчества по отношению ко времени неизбежно ведет к соположенности идеи творчества и смерти.

Велимир Хлебников, с одной стороны, последователен в апологии творчества, противопоставляя, например, *творян* и *дворян*, а с другой – развивая идею семантизирования инициалей, говорит о положительной семантике «д» и негативной, связанной с идеей смерти, – «т». Несмотря на противопоставление *тройки* и *двойки* в пользу *двойки*, поэт, тем не менее, предпочитает не замечать, что в ряд *тройки* попадают не только слова *трава* и *труп*, но и само ключевое слово *творчество*. Поэт конца XX века Виктор Соснора актуализирует эту идею. Следующие строчки явно интертекстуальны по отношению к Хлебникову, но достраивают хлебниковский «смертельный» ряд «творчеством»:

«*В Комарово свирепствуют трупы и триппер.*
В Доме Творчества – торичеллиевы коридоры»

[Соснора 2006, 626].

В семантическое поле *творчества* XX века попадает не только *борьба*, но и *сила, свобода, преодоление*. Творчество противопоставлено послушанию: «*Когда под влиянием вдохновенного слова пробуждается в рабах творческая воля*» [Лосев 1999, 43]. Но рождение при этом безразлично к оппозиции послушания-непослушания. Творчество утверждает не просто преодоление, а желательно совмещение преодоления и аскезы: «*Творчество предполагает аскетическое преодоление мира, оно есть положительная аскетика*» [Бердяев 1994, 167]. В идее рождения нет преодоления мира, поэтому рождение может быть и безразличным и небезразличным к религии. В рождении тоже есть напряжение и усилие, оно направлено не на преодоление, а на совместность; оппозиция активного и пассивного нейтрализуется.

Творчество связывается с идеей опасности, но в этом смысле и идея рождения не противоречит опасности. «*Наука не знает последних тайн, потому что наука – безопасное познание*» [Бердяев 1994, 52].

Идея творчества в ее классическом виде, будучи идеей преодоления, в частности преодоления смерти, всегда эсхатологична. «*С третьей творческой религиозной эпохой связано чувство конца, эсхатологическая перспектива жизни*» [Бердяев 1994, 309].

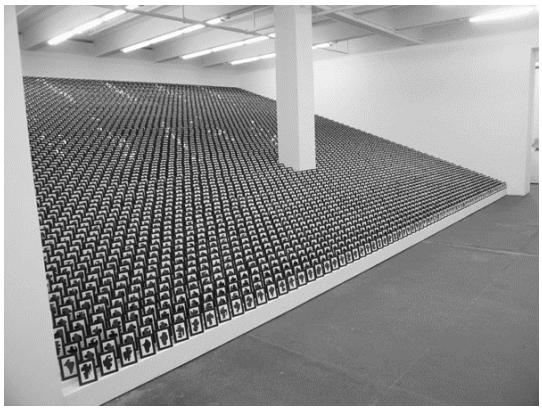
Уже не раз отмечалось, что творчество обязательно утверждает новизну как положительную ценность; добавим, что декларация новизны в рождении необязательна. Однако необходимо сделать существенную оговорку, что идея инициации не попадает под диктат обязательной новизны.

Юрий Сергеевич Степанов в своем вступительном слове на открытии конференции «Творчество вне традиционных классификаций гуманитарных наук» говорил о том, что творчество – это такая структура, которая запускает процесс. В такой формулировке инициации, а не новизны трудно усмотреть противоречие идее рождения: рождение попадает под то же самое определение, хотя семантика процесса важнее для творчества, а для рождения – семантика события.

Рождение связано с событием сингулярным и многопараметровым, творчество – с творцом, процессом и продуктом.

Инициация в творчестве XX века сопровождается идеей катастрофичности и разрыва как катастрофы, в рождении есть семантика некатастрофического разрыва.

С другой стороны, идее творчества сопутствует понятие личности, индивидуальности, неделимости единицы. Любое высказывание о творчестве «*ex nihilo*» так или иначе имеет романтическую основу. В рождении апология индивидуальности была бы абсурдна, так как невозможно само определение единицы. За единицу рождения следует принять само событие рождения.



Говоря о диктате новизны, можно привести пример, как современное искусство XXI века жестко ставит точку в развитии идеи творчества как бесконечной романтической потенции самовыражения. За предельной маркированностью индивидуальности в твор-честве и за творчеством бесконечного количества новых форм (творчество понимается уже как креативность) стоит единая и довольно простая идея. В 2006 году

американским художником Алланом МакКоллумом осуществлен так называемый «проект форм» (The SHAPES Project), выставленный в 2008 году в МОМА. Художник претендует на то, что он выработал самопродуцирую-щуюся систему уникальных двухмерных форм, позволяющую каждому человеку на планете иметь собственную (новую) форму, причем система позволяет верифицировать уникальность этой формы. Система рассчитана на то, что население Земли достигнет своего пика около 2050 года (9,1 млрд.), таким образом, 31 миллиард новых форм призван обеспечить новизну и неповторимость самовыражения каждого обитателя Земли на протяжении XXI века. На фотографиях педставлены некоторые формы и инсталляция из 7000 обрамленных форм.

Если утверждается идея творчества как сингулярного события, то описание этого события так или иначе попадет в поле рождения, и его возможно мыслить в терминах рождения. В этой связи закономерно возникает вопрос о *событии мысли* и вопрос о том, возможно ли творчество в философии? Казалось бы, очевидно, что да. Если основная тема философии – это мысль о мысли, то сама мысль не попадает в семантическое поле творчества. Мы говорим – *рождение мысли*, *мысль рождается*, *мысль родилась*. И.М.Кобозева отмечает характерность для концептов *мысль* и *идея* «предикаты жизненного цикла…: МЫСЛЬ: живая; Эти угарные мысли *живут* где-то вне человека; Мысль важная в уме его *родилась*… ИДЕЯ: Идея Родины *жива и будет жить вечно*; *Идея эта родилась* давно; эти идеи имеют немецкое *происхождение*...» [Кобозева 1993, 101].

В отличие от предикатов рождения, предикаты творчества нехарактерны для описания ментального мира; вряд ли мы можем сказать: *творить мысль*, *мысль сотворилась*, *творчество мысли*. Существует расхожее словосочетание *творческая мысль*, однако оно, скорее, оценочно, семантически ближе к таким оценочным сочетаниям, как *оригинальная мысль*, *поэтическая мысль*, а не к идее творчества. Параллельные метаморфозы происходят с предикатами *идеи* (*рождение идеи, идея родилась*), но не *творчество идеи*, не *творить идею*, хотя так же, как и сочетание *творческая мысль*, возможно сочетание *творческая идея* в частично десемантизированном варианте.

Кафка в размышлениях о Шопенгауэре, говоря о рождении *мысли*, прямо использует слово *мысль* именно в паскалевском значении, совмещающем собственно мысль и философский жанр «Мысли»: «*вот здесь и рождается мысль. Его [Шопенгауэра] нужно читать хотя бы ради одного языка*» [Janouch 1952, 65].

И наконец, безусловно, *рождение истины*, *истина родилась* – но не *творчество истины*, *творить истину*, более того, невозможно сочета-

ние *творческая истина*: «*Искусство всегда лишь экспедиция за истиной… **Истина** – то, что нужно каждому человеку для жизни и что тем не менее он не может ни у кого получить или приобрести. Каждый человек должен непрерывно **рождать** ее из самого себя, иначе он погибнет*» [Кафка 1989, 557].

Рассмотрим пример, когда зона ментальности напрямую соединяется с идеей творчества. Например: *rationalia* Кузанского переводится в XX веке как *творение рассудка*: «*Так как человеческий ум, благородное подобие бога, участвует, насколько может, в плодородии творящей природы, то он из себя… развертывает творения рассудка (rationalia)*» [Кузанский 1979, 189].

Обратим внимание на то, что природа называется творящей, т.е. природе приписывается также творчество *ex nihilo*. Рождение подразумевает рождение живого (т.е. семантику живого) и обреченного быть живущим. Творчество нейтрализует оппозицию живого и неживого, взаимная обратимость живого и неживого – одна из популярных креативных практик. Творчество не предполагает связь. Вспомним, что Святой Дух в символе веры как связь реализуется только в событии рождения.

Мыслители XX века пытаются всеми способами избежать противопоставления творчества и рождения, заменяя термины рождения терминами пробуждения: «*Необходимо, чтобы время, ослабление неподвижной вечности, имманентности всего всему, основывалось на новом, уникальном в своем роде напряжении, с помощью которого в бытии пробуждается интенциональность или мысль*» [Левинас 2006, 191].

Следующая значимая оппозиция творчества – вертикальность и горизонтальность. В высказываниях о творчестве вертикаль маркируется определениями высоты или глубины в таких выражениях, как *высокое творчество*, или в таких высказываниях, как например: «*чем глубже он погружается в творчество, тем острее и неразрешимей его конфликт с реальным существованием*» [Степанов 2006, 53]. Так как рождение не вертикально, а горизонтально, то его глубина специально не маркируется: «*Рождение равенства из единства*» [Кузанский 1979, 60]; можно погрузиться в творчество, но нельзя погрузиться в рождение, и, находясь в событии рождения или сохраняя верность событию рождения, мы не движемся вверх-вниз, как на лифте. В то же время «*творческая духовная жизнь не есть движение по плоскости, это – движение вертикальное, ввысь и вглубь*» [Бердяев 1994, 310] – вот одна из формул вертикального, некоммуникативного движения. Коммуникация ограничивается территорией взлета и посадки. Рождение подразумевает горизонтальные, но нелинейные взаимоотношения: коммуникация принципиально возможна, хотя территория ее тоже очерчена – территория события.

Тема власти как реализация вертикали, основная в идеях XX века о творчестве, творческая коммуникация также часто трактуется как власть, что подразумевает общение как власть вообще («*творческое общение человека с природой, власть человека над природой*» [Бердяев 1994, 295]), но и идею творчества как создание продукта, обладающего властью, т.е. коммуникацией.

Устойчивая трактовка творчества в терминах власти на протяжении XX века привела к тому, что в современных текстах творчество и власть часто употребляются как абсолютные синонимы. «*Если бы прошлое было всего лишь последствием настоящего, оно было бы не творчеством или властью, а непоправимым отсутствием*» [Бадью 2004, 85]. В этом высказывании Бадью о Делезе и Бергсоне прошлое определяется как положительное производство времени, т.е. творчество или власть, или, другими словами, продукт творчества и орудие власти. В отличие от власти, слово *мощь* применимо и к творчеству и к рождению; возможно как сочетание *мощь творчества*, так и сочетание *мощь рождения*.

Следующие значимые оппозиции творчества – это *мудрость* и *творчество*, а также *педагогика* (любая пропедевтическая деятельность) и *творчество*. И та и другая оппозиция представляют компонент творчества в плане отрицания коммуникации и, напротив, мудрость и педагогику – в плане положительной коммуникации. Полагается коммуникативный предел усвоению творческой истины: «*творческого прироста мудрости в мире нет*» [Бердяев 1994, 292], но в то же время рождение непрямо (нелинейно) сопряжено с мудростью.

В соотнесение пары рождения и творчества можно ввести и трансформацию оппозиции *говорить-сказать*. Основной установкой XX века было *сказать* в отличие от *говорить*, *сказать*, т.е. прорваться через повтор говорения. Отрицание говорения как *повторения* во имя творчества как нового – один из мотивов XX века: «*Говорить о прекрасном – самое последнее дело: нужно творить прекрасное*» [Шестов 2001, 438].

Характерно название известной книги Януха разговоров с Кафкой «Kafka m`a dit» (Кафка мне сказал) – это название можно считать формулой, кульминацией пророческого *сказать* творца XX века, *сказать*, которое даже в хайдеггеровском варианте сущностного *сказать*, принадлежит пророку и творцу XX века и маркирует вертикальные отношения *я – не-я*.

В конце XX – начале XXI века мы наблюдаем смену парадигмы на обратную, снова реабилитируется установка на *говорить*, а не только на *сказать*. *Говорить* связано с горизонтальными отношениями, в которых идея творческого пророчества частично снимается. Внутри поэтических сообществ поколения 20-летних (по наблюдению Данилы Давыдова) постоянно появляется слово *говорить* друг с другом, но не в дра-

матическом смысле, а сопряженное с неким *мы*; снова растет количество посланий, обращений, ответов, от чего поэзия зрелого XX века практически отказалась.

Если представить оппозицию *говорить-сказать* в виде очень приблизительной схемы, то *сказать* попадает в поле творчества как обязанность творца *сказать* и ориентация на новизну (пусть даже нисходящую до креативности); *говорить* же, возможно, попадает в поле рождения как *говорить*, *приговаривать*, *превращаться*, *переговаривать*, *изменяться* и может быть связано с описанием, дескрипцией некоего сингулярного события рождения.

Если в XX веке философ или поэт обязан был принять на себя ответственность за сказанное, за *сказать*, оставив говорение (повторение) избитых истин на потребу обывателю, то XXI век пытается быть верным событию говорения. Критерий ответственности, в частности ответственности поэта или философа, перестает разделять полюса *говорить* и *сказать*, так как *говорить* и *сказать* вообще перестают быть полюсами. *Говорить на языке рождения* подразумевает переосмысление самой идеи творчества XX века.

Задача стоит в снятии пророческого перформатива с глагола *говорить*. Фраза Айги «*Я говорю в последний // раз – говорит Поэт*» [Айги 2007, 37] становится формулой конца XX века, которая уже не может воспроизводиться в XXI.

Завершая неполный перечень оппозиций творчества, необходимо выделить пару *человек – человечество.* Несмотря на заявку Бердяева, что творчество – это откровение о человеке, творчество XX века все же коррелирует с понятием человечества, а не человека. «*Человеческий род перерождается в человечество*» [Бердяев 1994, 46], что подразумевает род, уничтожаемый перерождением. Идея рождения связывается творцом XX века с человеческим родом, а идея творчества предназначена для некоего человечества, существующего независимо от человеческого рода. Действительно, можно сказать: *творчество писателя*, *творчество поэта*, *творчество ученого*; вряд ли возможно сочетание *творчество человека*. Творчество, таким образом, в какой-то мере функционально, в то время как рождение рассматривает человека как сингулярность во всей его полноте.

Интересно, что поэт, обращаясь к онтологичности творчества, особенно довербального или перехода к вербальному, пользуется терминами рождения. Термины рождения позволяют также говорить о *я* как о человеке и о его связях с миром:

«*Так – до названья – мелькнет человеко-рожденное:*
Станет “я”-Домом – Любви»

[Айги 2006, 115].

И, наконец, по отношению к противоположности творчества и культуры: творчество в понимании XX века противопоставлено культуре, но и истина рождения тоже в этом смысле некоммуникативна, культура не распознает истину рождения, так как не имеет готовых форм для распознания истины сингулярности.

В истории развития философских, религиозно-философских и поэтических текстов многочисленны попытки замещения, преодоления оппозиции или усиление оппозиции рождения и творчества.

Рождение подменяется творением, или рождение трактуется в терминах творчества: «*рождение Отцом Сына и было созданием всего в Слове… божие Слово есть… искусство*» [Кузанский 1979, 90]. При такой подмене и рождение по аналогии к творчеству трактуется как рождение *ex nihilo* (например, у Бердяева). Творчество может быть дано в терминах рождения, точнее, второго рождения, например, рождения андрогина, но все же в подобных высказываниях речь идет о классическом творчестве.

У Николая Федорова творчество как воскрешение отцов противопоставлено рождению детей матерью; творчество трактуется как обратный процесс – возвращение. Проект Федорова тоже можно рассматривать как один из проектов совмещения классической мыслью XX века идеи рождения и творчества, в котором метафора творчества как победы над смертью буквализуется.

Иногда тема творчества переосмысляется как второе рождение; телеология *я сотворил* в этом контексте понимается как *я заново родился*. В этом сближении очевидно желание включить творчество в семантическое поле рождения и понимать творчество как экзистенциальное событие.

Попытки буквально совместить термины творчества и термины рождения, например, у Генриха Сапгира в стихотворении «Рожденные мной» [Сапгир 1999, 285], содержат, например, в качестве оправдания объявление себя нечеловеком, ангелом (т.е. творческое рождение как дыхание ангела). Ангел – очень удобная постмодернистская фигура, позволяющая не помещать пару *творчество-рождение* ни в поле человека, ни в поле Бога, а оставлять ее на некоей территории промежуточного конструкта. Стихотворение «Рожденные мной», таким образом, становится текстообразующим в цикле 1989 года «Дыхание ангела».

Однако предпринимаемые попытки сближения творчества и рождения ликвидируют основной камень преткновения *ex nihilo* и создают некую возможность для участия человека. Такие попытки предприни-

мались как теологами со стороны божественного творчества, например идея Оригена о том, что творчество это не единовременный момент, но процесс порождения Богом новых миров продолжается постоянно – эта мысль сближает творчество с рождением. По Оригену «*Логос самостоятельно предсуществовал в вечности: "ουκ εστιν οτε ουκ ην" ("нет времени, когда Его не было"). Он не сотворен во времени, но рожден от Бога в вечности ("αει γεννα αυτον")). Это вечное рождение Сына ("aeterna ac sempiterna generatio")*» [Хегглунд 2001, 49].

С другой стороны, сближение творчества и рождения очевидно в идее положительного нуля, модели средневековой мистики, нашедшей свое продолжение в русской философии и поэзии XX века в лице обэриутов (А.Введенского, Я.Друскина, Д.Хармса, Л.Липавского); это творчество как процесс сжатия и высвобождения некоего пространства в Боге, из которого творится мир. Эта идея, наряду с оригеновской, но иначе, совмещает идею рождения и творчества, тем самым оставляя надежду на участие человека, не превращая его в Бога, Творца, Демиурга и т.д.

Очень продуктивным для XX века оказалось и соотношение рождения и творчества у Мейстера Экхарта. Рождение, «*праздник вечного рождения*» [Экхарт 1991, 11], противопоставляется творчеству, творению, но с обратным знаком. Богоподобие связывается с рождением, прежде всего с рождением в человеке *вечного Слова*. Сосредоточенность на тварности, творчестве и творении как образности мешает рождению – так следует трактовать парадоксальное высказывание Экхарта: «*Нет ничего, что бы так препятствовало этому <рождению> как время и творение*» [Экхарт 1991, 4]. В XX веке Бердяев истолковывает идею Экхарта в пользу Логоса как творчества. Если у Экхарта рождение – это возвращение в неизреченное ничто, таким образом, оппозиция *ничто* и *творения* не снимается, то Бердяев, интерпретируя Экхарта, пытается снять эту оппозицию и переходит к терминам творчества; в результате творчество неизбежно связывается с апологией множественности: «*В Экхарте есть единственная мистическая глубина, но он не обращен вперед, к творческому откровению и развитию Божества в космосе, в конкретных ликах множественности*» [Бердяев 1994, 285].

В конце XX – начале XXI века можно говорить об оттеснении слова *творчество* в зону креативности. В научной литературе креативность напрямую связывается с новизной: «*креативная компетенция теоретического дискурса состоит в инновационности научного языка*» [Тюпа 2006, 32]. Если началом XX века утверждается аристократичность творчества, именно процесс демократизации маркируется словом *креативность*.

Если творчество мандаторно, а идея творчества почти всегда подразумевает диктат творчества, то креативность теряет идею диктата, ста-

новится чем-то дополнительным, желательным. Новизна в креативности находится, прежде всего, в сфере конфигурации и комбинаторики. Творчество понимается онтологически, креативность – социально-психологическая категория.

В понятии *творчество* всегда присутствует семантика активности, часто, как было видно из высказываний о преодолении и борьбе, даже в прямой оппозиции к пассивности; креативность в этом смысле удерживает семантику активности, деятельности, даже суетливости.

Возможно, явная оппозиция творчества и креативности или, точнее, момент перехода от идеи творчества к идее креативности, очевиден именно русскому сознанию, прежде всего благодаря наличию, как и в паре *понятие-концепт*, различных слов, но и благодаря онтологичности русского мышления.

Итак, по отношению к кому сегодня говорится *творчество* и *творческий*? В метатексте, особенно биографическом, в настоящее время эпитет *творческий* используется по отношению к жизни любого известного человека (*celebrity, знаменитости*) независимо от сферы деятельности. Биография – это эволюция, и узус культуры клиширует любое изменение, дифференциацию как творческую эволюцию: «*Творческая эволюция Эмманюэля Левинаса*» [Ямпольская 2006, 7] – это сказано о жизни философа, но на его месте мог быть ученый, спортсмен, хозяин предприятия и др., например, мы могли бы сказать «творческая эволюция мадам и месье Ферреро». Современный художник, поэт, писатель, работающий в традиционном поле творчества XX века, говоря о собственных работах, старается не использовать слово *творчество*, но он же без затруднений произносит: «творчество Матисса» или «творчество Эмили Диккенсон». По отношению к современности же ему кажутся неуместными выражения «Пьер Киркеби в своем творчестве» или «Кики Смит в своей творческой эволюции». Для нас стали привычны выражения *детское творчество*, *народное творчество*, *творчество инвалидов*, и в то же время о своем *творчестве* охотно говорят интерпретаторы: дизайнеры, парикмахеры, повара, актеры, балерины. Именно они ответственны за креативность, за комбинаторику, за новизну, за бесконечность «новых форм». Преображенное *творчество* как креативность предпочитает переходные формы, синтез (fusion), смешанную технику и тяготеет к объявлению новизной самих приемов смешивания. Рождение, будучи связанным с сингулярным многопараметровым событием, не содержит заявки на патент приема, превращение приема в брэнд, поэтому плохо структурируется и предпочитает дескрипцию.

Интересно высказывание Алена Бадью о том, что Делёз «*дает решительную критику репрезентации, заменяет логикой смысла поиск истины, борется с трансцендентными идеальностями во имя творче-*

ской имманентности жизни» [Бадью 2004, 17], в котором отчетливо звучит, что если быть верным апологии творчества и жизни как творчества во второй половине XX века, то это неизбежно приводит к замене поиска истины логикой смысла и поиска смысла как продукта. Соотношение творчества и бесчисленных репрезентаций творчества или бесчисленных возможностей творчества – тоже одна из моделей постмодерна.

Если следовать идее множественности и отождествлению творчества и креативности, то одна из основных идей креативности – дифференциация, в этом же поле лежит поиск бесконечных случаев и изоморфизма этих случаев. Случай трактуется как примеры, а любое творчество – как некое решение или как универсальная возможность бесконечных задач (примеров) и их решений. Идея творчества в конце XX века, таким образом, связывается с идеей многообразия, перечисления или коллекционирования случаев.

Случай присваивается творчеством, однако, в новом поле *рождения-творчества* случай также присутствует, но в принципиально ином значении: «*случай никогда не бывает предметом мысли, он есть то, что ее принуждает*» [Бадью 2004, 25]. Рождение не окказионально (в смысле принципиального нарушения нормы), поэтому *случай* как противопоставление закономерности изымается из обихода, так как и то и другое является показателем знания/незнания о причинно-следственной связи события, а не о самом событии. Рождение концентрирует внимание на самом событии, *случай* лишь может обусловить мысль о событии. В то же время рождение, как уже отмечалось, предполагает длительность события в смысле нашей верности событию.

В заключение развития прослеживаемых оппозиций необходимо сказать о том, что онтологическая идея рождения пытается вернуть в бывшее поле творчества то, что было утрачено *творчеством-креативностью* в XX – начале XXI века – понятие истины. Идея креативности противоречит поиску истины, но твердо опирается при этом на понятие мнения: «*мнение составляет первичную материю любой коммуникации*» [Бадью 2006, 77], что обусловливает высокую коммуникативность креативности. В мнениях нет ни истины, ни лживости, мнения безразличны к истине и благодаря этому высококоммуникабельны; мнения как множественность (или множественность мнений) обладает высокой степенью сообщаемости и коммуникативности. Рождение, понимаемое как истина, неспособно оперировать мнениями, и поэтому коммуникация, особенно внутри самого события и как следование событию, ограничивается участниками события (встречи). «*Все происходящее по ведомству процесса истины – несообщаемо… Вхождение в состав субъекта истины может быть лишь тем, что с вами*

случилось» [Бадью 2006, 77-78], при этом понятие *случилось* – это аналог встречи, а не случая (случая как множественности или примера).

Несмотря на то, что истина (истина рождения) малокоммуникабельна или почти некоммуникабельна, но это вынуждение знаний, импульс к преображению мнений. *Рождение-творчество* все равно превратится в креативность (мнение), иначе оно не будет усвоено культурой.

Современная апология концепта творчества в его транзиторности-трансформируемости в креативность прямо связана, таким образом, с кризисом понятия истины. Возвращение истины производит эффект переработки креативности силой рождения. В результате креативность и ее коммуникативные коды становятся другими, меняются, оставаясь, тем не менее, безразличными к истине рождения.

Здесь в духе принятых в XX веке культурологических и семантических схем уместно было бы использовать термин *смена парадигм*, но интересно заметить, что и само понятие *смена парадигм*, однозначно опирающееся на положительную аксиологию новизны, тоже относится к полю креативности, а не к полю рождения.

Рождение имеет дело с внутренней непротиворечивостью. Внутри события рождения есть, тем не менее, что-то принципиально неименуемое, некоммуникабельна именно непротиворечивость, глубинная общность, потому что любая оппозиторность, противоречивость, даже парадоксальность классического творчества XX века всегда потенциально коммуникабельна и может служить любимым источником творчества, креативности, творчества как креативности или обмена мнениями.

Прослеженные в этой работе закономерности эволюции понятия и терминов творчества не требуют однозначной отмены терминов творчества, однако очевидно, что они сами мигрируют в креативность. Возможно, о части бывшего поля творчества, оставшемся свободным от креативности, нам просто станет удобнее говорить в терминах рождения.

Литература:

Janouch 1962 – *Janouch G.* Kafka m`a dit, Paris, 1952.

Айги 2006 – *Айги Г.* Поля – двойники, М., 2006.

Айги 2007 – *Айги Г.* Журнал «Воздух», №1, М., 2007.

Аронзон 2006 – *Аронзон Л.* Собрание произведений, Т.1, СПб., 2006.

Бадью 2004 – *Бадью А.* Делёз. Шум бытия, М., 2004.

Бадью 2006 – *Бадью А.* Этика, СПб., 2006.

Бердяев 1994 – *Бердяев Н.* Философия творчества, культуры и искусства. В двух томах, Т.1, М., 1994.

Кафка 1989 – *Кафка Ф.* Избранное. Сборник, М., 1989.

Кобозева 1993 – *Кобозева И.М. Мысль* и *Идея* на фоне категоризации ментальных имен // Логический анализ языка. Ментальные действия. Вып.6, М., 1993.

Кузанский 1979 – *Кузанский Н.* Сочинения. В двух томах, Т.1, М., 1979.

Левинас 2006 – Эммануэль Левинас. Путь к другому. Сборник статей и переводов, посвященный 100-летию со дня рождения Э. Левинаса, СПб., 2006.

Лосев 1999 – *Лосев А.Ф.* Са́мое само́, М., 1999.

Сапгир 1999 – *Сапгир Г.* Стихи и поэмы, Т.2, М., 1999.

Соловьев 1990 – *Соловьев В.С.* Сочинения, в 2 т., Т.2, М., 1990.

Соснора 2006 – *Соснора В.* Стихотворения, СПб., 2006.

Степанов 2006 – *Степанов А.* Вместо предисловия // Л.Аронзон, «Собрание сочинений», в 2 т., СПб., 2006.

Тюпа 2006 – *Тюпа В.И.* Теория как дискурсивная практика // Гуманитарная наука сегодня: материалы конференции, Москва – Калуга, 2006.

Хегглунд 2001 – *Хегглунд Б.* История теологии, СПб., 2001.

Шестов 2001 – *Шестов Л.* Философия трагедии, М., 2001.

Экхарт 1991 – *Экхарт М.* Духовные проповеди и рассуждения, М., 1991.

Ямпольская 2006 – *Ямпольская А.В.* Творческая эволюция Эммануэля Левинаса // Эммануэль Левинас. Путь к другому. Сборник статей и переводов, посвященный 100-летию со дня рождения Э. Левинаса, СПб., 2006.

Вера Калмыкова

ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ: ТВОРЧЕСТВО КАК ОБЩЕНИЕ, УМОЛЧАНИЕ И ДЕКОММУНИКАЦИЯ

При анализе творчества В. Я. Брюсова 1890-х – начала 1900-х гг. сразу становится очевидно, насколько важной как для его творчества, так и для дальнейшего литературного развития оказывается брюсовская концепция коммуникативной сущности искусства. С точки зрения Брюсова, цель поэзии (в данном случае – символической) и поэта (символиста) двояка: «в человеческой жизни проявляются два закона: стремле-

ние к совершенствованию и жажда общения» («О искусстве», 1899. VI, 52[1]).

Необходимо прежде всего сделать одно уточнение. Брюсов не употребляет слово «творчество» в таких контекстах, как «творчество начинается с…», «цель <поэтического> творчества заключается в…» и других подобных. В большинстве случаев он использует концепт «искусство», подменяющий вышеуказанный. Тому в эстетике данного автора есть свои резоны, однако разговор на эту тему выходит за пределы проблематики данной статьи.

Во-первых, для Брюсова цель искусства состоит в том, чтобы сам поэт уяснил себе «свои тёмные, тайные чувствования» («Ненужная правда (По поводу Московского Художественного театра)», 1902. VI, 62). В этом случае происходит автокоммуникация, при которой поэт – и адресат, и адресант поэтического сообщения: находя всё более точные слова, он двигается по «путям совершенства», постепенно подходя к собственному идеальному «я», которое сокрыто от него самого в той же степени, как и от внешнего мира. Он общается и с собой «внешним», несовершенным, и с собой «внутренним», ищущим пути к идеалу, и с собой «идеальным». Перед нами – пример аутопоэзиса. «Кто дерзает быть художником, должен найти себя, стать самим собою. <…> Необходимо освободиться… от всего чужого, хотя бы то были заветы великих учителей. Под наносными красками надо усмотреть свет души своей» («О искусстве», 1899. VI, 45). Коммуникативный канал в такой ситуации представляется обратимым: движение по нему непрерывно происходит в обе стороны, общаясь с самим собою, поэт идёт к самопознанию.

Во-вторых, цель в том, чтобы «рядом сопоставленных образов как бы загипнотизировать читателя, вызвать в нём известное настроение» («Русские символисты», От издателя. 1893. VI, 27), «мелодией стиха вызвать определённое настроение в читателе, которое помогло бы ему уловить общий смысл» (Ответ. 1894. VI, 30). А для читателя, в свою очередь, «наслаждение произведением искусства состоит в общении с душой художника и вызывается примирением в ней таких идей, которые обыкновенно чужды друг другу. Сущность в произведении искусства – это личность художника…» (Предисловие (к первому изданию книги «Chefs d'oeuvre»), 1895[2]). «Знакомясь с художественным произведением, мы узнаём душу художника, – в этом наслаждение искусст-

[1] Здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев, работы В. Я. Брюсова цитируются по: Брюсов В. Я. Собр. соч. в 7-ми томах. Т. 6: Статьи и рецензии 1893-1924. «Далёкие и близкие». – М.: Худож. литература, 1975.

[2] Цит. по: Брюсов В. Я. Среди стихов: 1894-1924: Манифесты, статьи, рецензии. – М.: Сов. писатель, 1990. С. 46-47.

вом, эстетическое наслаждение» («Ненужная правда (По поводу Московского Художественного театра), 1902. VI, 62). Автокоммуникация, возникающая при создании стихотворения поэтом, проецируется в читательское сознание в процессе восприятия текста и влияет на тот коммуникативный акт, который читатель выстраивает с самим собой, и уже на читательский аутопоэзис.

Заметим, что эстетика в таком контексте не только теснейшим образом связана с коммуникацией, но и впрямую зависит от неё. Сходная мысль повторяется и в более поздних статьях, например – в «Синтетике поэзии» (1924).

Итак, «искусство запечатлевает для земли душу художника; оно удовлетворяет двойной жажде общения: вступить в единение с другим и открыть перед другими тайну своей личности; самого художника искусство ведёт к самопознанию» («О искусстве», 1899. VI, 53).

Собственно, Брюсов, как подчёркивает С. И. Гиндин, в самом начале творческого пути понимает необходимость активизации читательского сотворчества, «восприятия, принимаемого в расчёт уже на стадии создания произведения поэзии и становящегося тем самым как бы структурным элементом этого произведения»[1].

Желая выразить «тонкие, едва уловимые настроения» («Русские символисты», От издателя. 1893. VI, 27), поэт «передаёт ряд образов, ещё не сложившихся в полную картину, то соединяя их в одно целое, то располагая в сценах и диалогах, то просто перечисляя один за другим. Связь, даваемая этим образам, всегда более или менее случайна, так что на них надо смотреть, как на вехи невидимого пути, открытого для воображения читателя» (Ответ. 1894. VI, 30). Обратим внимание, что путь, о котором здесь говорится, одновременно и *неведом*, и *открыт*. Для самого Брюсова «открытость» «неведомого» если и оксюморно-парадоксальна, то даже в таком случае совершенно естественна: в 1901 г. он пишет статью «Истины. Начала и намёки», в которой формулирует свою «теорию множественности истин», как называют её современные исследователи[2].

Воспроизвести в собственном сознании связь образов между собою, то есть, по сути, *пойти по коммуникативному каналу в сторону адресанта поэтического сообщения*, читатель может, лишь обладая «чуткой душой и вообще тонко развитой организацией. В символическое произ-

[1] Гиндин С. И. Программа поэтики нового века (О теоретических поисках В. Я. Брюсова в 1890-е годы) // Серебряный век в России. Избранные страницы. – М.: Радикс, 1993. С. 91.

[2] Марьясов А. Поэтическое творчество Валерия Брюсова в контексте его учения о множественности истин // http://teneta.rinet.ru/rus/me/maryasov_brusov.html

ведение надо вчитаться; воображение должно воссоздать только намеченную мысль автора» (Ответ. 1894. VI, 31). Для читателя, или адресата, его собственный – «обратный», *к адресанту*, – путь обязателен, если он хочет понять поэзию. И этот канал коммуникации допускает обратное движение: адресат обращается к поэту, к его душе, к тайным чувствованиям, то есть – к исходному сообщению, к некоторому фиксированному инварианту. При этом, казалось бы, инвариант не испытывает никаких приращений смысла. Но «образы художника… таят в себе многообразное значение, … за каждым из них при внимательном всматривании… открываются бесконечные дали», а «каждое художественное произведение допускает бесконечное множество пониманий, притом истинных, не противоречащих замыслу автора, хотя часто им самим не подозреваемых» («Ненужная правда (По поводу Московского Художественного театра), 1902. VI, 64, 66). Получается, что читатель-сотворец «вчитывает» в произведение новые смыслы, а в том случае, когда он их фиксирует (в устной или письменной форме), они становятся доступны другим читателям и оказываются вовлечены в структуру текста. Это может сделать, например, художественный критик, задачей которого, с точки зрения Брюсова, является интерпретация художественного произведения, «доведение» его до сознания читателя. «Задача художественного разбора (критики) помочь читателю, зрителю, слушателю; истолкователь искусства – проводник в новых мирах. <…> Разбор созданий искусства есть новое творчество: надо, постигнув душу художника, воссоздать её, но уже не в мимолётных настроениях, а в тех основах, какими определены эти настроения» («О искусстве», 1899. VI, 49). Заметно, что «читатель» для Брюсова представляет некоторую иерархию:

1. читатель фиктивный, не чуткий:
2. читатель «с чуткой душой»:

а) вступающий в автокоммуникацию «понимания души поэта»,

б) транслирующий своё понимание вовне,

в) фиксирующий его как критик,

в1) высшее качество критика – мудрец.

Неизбежно выделение из группы потенциальных читателей только людей «с чуткой *душой*» (запомним последнее слово). Происходит спецификация, как кажется, более жёсткая, чем предложенная В. А. Жуковским (поэзия «для немногих») и характерная для русской литературы первой половины XIX века. Брюсов высказывается весьма однозначно и для своего времени очень смело: «прежде чем ссылаться на теорему, что поэзия должна быть общедоступной, надо это ещё доказать» («Зоилам и Аристархам», 1895. VI, 33). Уже в момент создания стихотворения прогнозируется *узкий* читательский круг, и при том, что символическая поэзия претендует на всеобщность, всеохватность сво-

его *предмета и цели* (показать мир как целое в полярных и мельчайших его проявлениях и тончайших связях), одновременно происходит интимизация общения[1] и отбраковка значительного читательского пласта. Здесь выстраивается коммуникация либо внешнего типа, в которой актанты – реальный автор текста и реальный читатель, либо, скорее, интенциональная. Автор может являться и имплицитным, поскольку читатель вступает в контакт с его образом, предполагаемым в данном тексте, а читатель определённо имплицитен, потенциален, только предполагается.

Обе цели общения – достигнуть душевного единения с читателем и стать самим собою – Брюсов примиряет идеей *полноты самовыражения* художника. «Не все художники одинаково близки каждому, как не все люди сходятся в общежитии. <…> Цель в художественном творчестве одна: выразить именно своё настроение, и выразить его полно. Общепонятность или общедоступность недостижима просто потому, что люди различны» («О искусстве», 1899. VI, 48).

Естественно, что спецификация читательского круга позволяет автору достигать определённой свободы самовыражения: его стихотворения изначально адресованы «понимающим», «со-чувствующим». Поэтому если поэт иной художественной системы должен стремиться к объективации своего внутреннего мира, то «новый поэт», или поэт-символист, двигается, напротив, в сторону большей субъективации. Брюсов пишет, что «эволюция новой поэзии есть постепенное освобождение субъективизма, причём романтизм занимает место классицизма и сам уступает символизму» («Предисловие (к первому изданию книги «Chefs d'oeuvre»)», 1895[2]). Сравнивая Пушкина и Тютчева, Брюсов, как замечает С. И. Гиндин, видит, с одной стороны, достаточно конкретную, обладающую индивидуальными чертами ситуацию внешнего, по отношению к поэту, мира, а с другой – «лишь некоторые обобщённые признаки этой внешней ситуации, а главным предметом изображения для него становятся возникающие в этой ситуации внутренние переживания и настроения поэта. Так Брюсов приходит к… обнаружению субъективизации изображения в новейшей поэзии. Субъективизация состоит в том, что предмет изображения предстаёт не непосредственно, а

[1] См. об этом: Фатеева Н.А. Автокоммуникация как способ развертывания лирического текста // Филологические науки. – 1995, № 2. С. 55.

[2] Цит. по: Брюсов В. Я. Среди стихов: 1894-1924: Манифесты, статьи, рецензии. – М.: Сов. писатель, 1990. С. 46-47.

лишь через призму настроений, которые этот предмет пробуждает в поэте…»[1].

Надо сказать, что в брюсовском творчестве мы встречаемся с нетривиальной не только в эпоху рубежа XIX-XX веков, но и в позднейшее время ситуацией. Если обычно предполагается, что художественные произведения направлены на то, чтобы «многие» люди могли с помощью художника понять самих себя (именно поэтому, между прочим, в целом ряде справочных изданий слово «гений» и «талант» трактуются с точки зрения *количественной*), то в нашем случае подразумевается, что некоторые люди могут понять – рассматриваем сейчас только этот вариант – *поэта*. Об *их* самопонимании у Брюсова ничего не говорится.

Непонимание же читателей приводит поэта к трактовке искусства как *умолчания*. Собственно, этой теме посвящён отдел «Новые заветы», открывающий вторую книгу Брюсова «Me eum esse» (1896).

…и, покинув людей, я ушёл в тишину,
Как мечта одинок, я мечтами живу,
Позабыв обаянья бесцельных надежд,
Я смотрю на мерцанья сочувственных звезд.

Есть великое счастье – познав, утаить;
Одному любоваться на грёзы свои;
Безответно твердить откровений слова,
И в пустыне следить, как восходит звезда.

(1896 г.)

Возникает вопрос: о чём именно умалчивается? По-видимому, в этом случае – как раз о «тёмных, тайных чувствованиях», о том, что открывает поэта своей душе и что таким образом не становится достоянием читателей. Сознавая собственную неуместность в мире людей, поэт адресует свои «вдохновенья» – *искусству, мечте, неземной красоте, тому, что существует за гранью желаний*. Все эти явления в его эстетике входят в семантическое поле понятия «вечность», являясь вдобавок знаковыми для *идеального мира*.

В случае, если среди современников поэта не обнаруживается людей «с чуткой душой», он находит иного адресата своего творчества. «Печатая свою книгу в наши дни, я не жду ей правильной оценки ни от критики, ни от публики. Не современникам и даже не человечеству за-

[1] Гиндин С. И. Программа поэтики нового века (О теоретических поисках В. Я. Брюсова в 1890-е годы) // Серебряный век в России. Избранные страницы. М.: Радикс, 1993. С. 100.

вещаю я эту книгу, а вечности и искусству» («Предисловие (к первому изданию книги «Chefs d'oeuvre»)», 1895[1]). Есть и ситуации, в которых наметившееся было общение, канал связи по каким-либо причинам прерывается – например, потому, что художник в развитии своих чувств и в понимании связей между мировыми явлениями опережает своё время. «Бывало, что художник, не обольщённый восхищениями, далеко уходил от своих первых созданий. И вот, недавние поклонники внимали ему, просветлённому, холодно или с сожалением. Иным суждено дождаться понимания себя лишь через много лет, когда меньшие постепенно подведут толпу к такому складу души. Иные никогда не обретут своих учеников. Но как бы ни относились люди к художнику, это не оценка ему. Если художник не подражает, если он отрёкся от всех учителей, он отрёкся и от суда. Дорогою свободной иди, куда влечёт тебя свободный ум. Я могу ждать читателя и столетие и тысячу лет; время здесь не значит ничего» («О искусстве», 1899. VI, 48). Таким образом, мы встречаемся ещё с одной оппозицией: коммуникация (с теми, кто способен понять душу поэта) и декоммуникация (с теми, кто её, например, «больше» понять не способен). Оказывается, что в брюсовском понимании для творчества равно важно и то, и другое.

Декоммуникация происходит и в другом случае – когда поэт вместо того, чтобы искать новые формы, точные слова для передачи своей единственной в мире души, пользуется готовыми, созданными предшественниками. Брюсовские представления о связи языка поэзии и души поэта строятся на том, что форма произведения искусства, то, что постепенно открывается в процессе творчества, индивидуальна так же, как и его содержание, «поэтическая идея» или душа поэта. Поскольку душа каждого художника неповторима, постольку необходимо, чтобы она неповторимо и воплотила бы, оформила бы и себя, и свою интерпретацию мира. Форма, навязанная извне, есть покушение на свободу художника. Произведения данной формы (например, жанровой или, что то же самое, выражающей моральный, нравственный постулат) подобны друг другу, а это по брюсовской логике означает и подобие душ создателей. Подражания в искусстве – воспроизводство готовых психо-поэтических стереотипов, «форм». В случае подражательной поэзии общение «художник – читатель» фиктивно, хотя обоим актантам может представляться и состоявшимся.

Контекст брюсовских статей наводит на мысль о том, что поэт видит все указанные коммуникативные процессы как систему бинарных структур, в которой укладываются, казалось бы, противоречащие друг

[1] Цит. по: Брюсов В. Я. Среди стихов: 1894-1924: Манифесты, статьи, рецензии. – М.: Сов. писатель, 1990. С. 47.

другу суждения о природе искусства как коммуникации. Подтверждение такому предположению мы находим в статье «Истины». Однако, поскольку сам Брюсов итогового обобщения не делает, то и выводы исследователя остаются чисто гипотетическими.

Вернёмся к ситуации контакта с читателем. Здесь мы вновь встречаемся с некоторой важной для Брюсова оппозицией. С одной стороны, коммуникация осуществима полностью и целиком. «Задача искусства – сохранить для времени, воплотить… мгновенное, … мимоидущее. Художник пересказывает свои настроения; его постоянная цель раскрыть другим свою душу. Человек умирает, его душа, не подвластная разрушению, ускользает и живёт иной жизнью. Но если умерший был художник, если он затаил свою жизнь в звуках, красках или словах, – душа его, всё та же, жива и для земли, для человечества» («О искусстве, 1899. VI, 44-45). В определённом смысле отдельный художник, если он поставил перед собой и выполнял задачу самопознания, является репрезентантом всех: в творчестве избранного, любимого автора «находят их всех» (т. е. остальных, кстати говоря, *не подобных друг другу*. – В. К.) и «весь мир», причем душа художника «вся доступна пониманию» («О искусстве», 1899. VI, 47). Более того, искусство размыкает границы отдельной человеческой личности, что одинаково важно и для поэта, и для его читателя, а «вечность» становится коммуникативным полем, тем континуумом, в котором осуществляется коммуникация.

«Человек, как личность, отделён от других как бы неодолимыми преградами. “Я” – нечто довлеющее себе, сила творческая, которая всё своё будущее почерпает из себя. Мир есть моё представление. Мне даны только мои мысли, мои ощущения, мои желания – ничего больше и никогда больше. Из этого одиночества душа страстно порывается к общению. В единении с другою для неё блаженство. И единение возможно» («О искусстве», 1899. VI, 52). Далее следует некоторая иерархия видов общения от низшей ступени (это «половая любовь»: «сладость сладострастия – в уверенности на мгновение, что ты не одинок», там же). После этого – возникающие «из той же первичной жажды быть не одному» (там же) любовь к ближнему, любовь ко всем людям, разговорный язык («он был более властным первоначально, ибо тогда слова означали мечту, а ныне намекают на понятия или представления», там же, с. 53), мелочи общежития (совместное свободное времяпрепровождение, игры, чтение, флирт и др.). Надо, между прочим, заметить, что в определённом контексте эти «мелочи» могут приобрести иное звучание – как в стихотворении «В игорном доме» (1903), где таинственная птица одухотворяет карточную игру:

Я язык дала их знакам,
Их речам бессвязным смысл,
Им дала упиться мраком
Тайных символов и числ.

Однако без специальных коннотаций все эти «низшие» виды для Брюсова – лишь предварения настоящего общения. Оно же «в мире сознания» (там же) проявляется в трёх сферах: искусство, наука, созерцание (т. е. философия). Искусство и наука примиряются в наивысшей сфере, философии, объединяющей душевное содержание и мыслительную способность. Интересно, что философия в этом смысле играет ту же роль, в которой – в ином контексте – для Брюсова выступает литературная критика.

Следует заметить, что, не зная значений отдельных слов в брюсовском идиолекте, невозможно и понять его стихотворения. Так, если не принимать во внимание приведённое выше авторское толкование понятия «сладострастия», то целый корпус стихотворений будет воспринят как написанные совершенно на другую тему и предназначенные к другому восприятию, чем то предполагал автор. Это же касается, например, и понятия «грех» в творчестве поэта.

Брюсов не устаёт повторять, что «наслаждение созданием искусства – в общении с душою художника. Читатель, зритель, слушатель – становятся причастны иной, просветлённой жизни. И между собой обща[ю]тся они чувствами. Это наслаждение не то же, что обычное удовольствие. Многие создания искусства оставляют тягостное впечатление. Разве не плачут на представлениях, разве не закрывают повесть без сил дочитать? Но над этими ощущениями господствует что-то сладостное, чувство удовлетворения, счастье единения. Ибо воистину бываешь едино с художником, переживая, что он чувствовал» («О искусстве», 1899. VI, 47).

Итак, коммуникация «автор – читатель» осуществима. Предметом коммуникации, *сообщением* в этом случае является *душа художника*, взятая *как целое*, неделимое на уровни или «части». «Не знаю сам, какая, и всё ж я миру весть!» («In hac lacrimarum valle», 1902). Именно душа, «Я» – то, что идёт по коммуникативному каналу: сначала – от поэта к читателю, затем – от читателя к имплицитному автору или, скорее, к самому тексту, в последней фазе зачастую обогащённому читательским прочтением. Поэт как биографическая личность в этой коммуникации не участвует. В момент читательского сотворчества адресант и адресат меняются местами, равно как и сообщение – душа поэта – на обратном пути от читателя парадоксальным образом занимает позицию адресата, а в новом акте коммуникации становится его адресантом. Мне

уже приходилось говорить о том, что реконструкция теоретико-литературных взглядов Брюсова позволяет предположить, что «душа поэта» для Брюсова в некоторых контекстах оказывается тождественной «поэтической идее»[1]. В таком случае схема коммуникации остаётся той же. Душа читателя, как целое, встречается с душой поэта, также целостной. Происходит их единение, которого они обе жаждут.

По-видимому, своеобразной проекцией души поэта становится книга – и книга стихов как единый и целостный текст, и книга метафорическая, включающая в себя весь корпус сочинений поэта. Поэтому брюсовский призыв «искать сочетания слов» означает ещё и поиск совершенного коммуникативного канала, благодаря которому состоится контакт поэта и читателя.

Итак, искусство есть средство общения, причём одно из высших средств. В любом случае общение с читателем с определённой точки зрения расширяет пределы художественного мира. Но в брюсовском творчестве коммуникация в ряде ситуаций становится структурным элементом произведения. Простейшие примеры – когда оно строится как некоторая последовательность монологов ряда эксплицированных персонажей, а произведение представляет собой внутреннюю коммуникацию. Монологи раскрывают одну и ту же поэтическую идею («Царю Северного полюса», 1898-1900). Другой случай – диалог, в котором оба актанта также эксплицированы («Адам и Ева», 1905, «Орфей и Эвридика», 1904, «Дедал и Икар», 1908, и др.). Более сложные ситуации представляют собой общение автора (реже – лирического ли ролевого героя) с персонажами, становящимися таким образом формантами поэтического мира. Структурно это представляет собой эксплицированное обращение на «ты» к некоторому объекту речи, фабульно мотивированное. Объектами «обращения» становятся:

1. реальные люди:
   а) современники Брюсова (В. Ф. Комиссаржевская, Вяч. Иванов, А. Белый и др.);
   б) исторические деятели любой эпохи (Сулла, Александр Македонский);
2. переходный тип – вымышленные персонажи, чьё существование возможно (пастух, мореплаватель, жрец);
3. вымышленные персонажи, мифологические или литературные (Бальдер, Ариадна);
4. родовые понятия (женщина, человек);

[1] См. об этом: Калмыкова В. В. Теоретико-литературные взгляды В. Я. Брюсова. – Автореферат дисс. на соиск. уч. степ. кандидата филологический наук. – Москва, 2007.

5. абстрактные явления (война);
6. страны и народы (Армения, армяне);
7. явление природы (море);
8. вещество (жемчуг) и др.

Особое место занимают здесь, бесспорно, деятели мировой культуры, для каждого из которых выбирается определяющий сущность их «души» сюжет, строится формула личности. В ряде случаев одушевлённое явление (город в стихотворении «Голос города», 1907) обращается к автору. Общение «я» и «ты» может быть и конфликтным или драматически напряжённым («Ты – мой демон, ты – эринния…», 1910, 1911, «Прощаю всё, – и то, что ты лгала мне…», 1911). Таким образом оказывается, что пространство мировой культуры (а именно отсюда взято большинство «квази-собеседников» Брюсова) – безграничное поле для обращения к обозначенному собеседнику (напомню: «ты»), для коммуникации, принимающей в некоторых случаях вид усечённого диалога, в котором мы зачастую знаем только «ответ» автора или лирического героя на реплику, нам неизвестную (в этой связи нельзя не обратить внимание на обилие в брюсовском творчестве текстов под названием «Ответ»), но легко реконструируемую из контекста. Читатель-сотворец оказывается в это поле включённым. В других ситуациях перед нами – обращение, поводом для которого послужили не чьи-либо «слова», *а вся жизнь* того, кому стихотворение адресуется, и его *личность в целом*.

Однако Брюсов не был бы собой, если бы тут же, буквально в тех же самых статьях, не предложил совершенно иной, полярной картины происходящего. «Каждый человек – отдельная определённая личность, которой вторично не будет. Люди различаются по самой сущности души; их сходство только внешнее. Чем больше становится кто самим собою, чем глубже начинает понимать себя, – яснее проступают его самобытные черты. И в жизни отдельного человека мелькнувшее мгновение не повторится. Каждое мимоидущее настроение возникает лишь однажды для вечности. Если я вспоминаю былое чувство, оно возвращается уже изменённым. Если я передаю своё чувство другим словом, или стихом, или внушением, – они узнают нечто близкое, но не то же. Тождественности нет. Мгновения отходят в могилу без надежды воскреснуть» («О искусстве», 1899. VI, 44-45). Получается, что общение с другим невозможно или возможно не полностью – раз нет тождественности. Поскольку и в этом случае предметом коммуникации, информационным комплексом, сообщением является душа, то вступает в силу механизм «Молчи, скрывайся и таи // Все чувства и мечты свои» или призыв «Silentium». «Как нельзя с окончательной точностью выразить величину круга в долях радиуса, так нельзя до конца, адекватно, выразить

то, что составляет сущность художественного произведения, т. е. душу художника, ни в какой форме, как ни в каком материале. Здесь выступает тютчевское: “Мысль изречённая есть ложь”» («Ненужная правда (По поводу Московского Художественного театра)», 1902. VI, 64). И вновь сталкиваются два типа художников, один из которых вновь представлен Пушкиным. «Пушкин желал, чтобы слух о нём прошёл по всей Руси великой. Лермонтов задумывался над тем, не лучше ли оставить свои мечты навсегда в глубине души, как драгоценность, которой люди недостойны. “Что в сердце, обманутом жизнью, хранится, то в нём навсегда и умрёт”, – говорил он. Тут же мелькала ещё одна мысль, что всё равно, если б и стоило говорить о своих сокровенных думах, у языка нет сил, чтобы выразить их. “Стихом размеренным и словом ледяным не передашь ты их значенья!”. Здесь “размеренный” и “ледяной” не украшающие эпитеты, а определяющие. Стих всегда размерен, все слова – ледяные. “Душу можно ль рассказать?” – восклицал Мцыри» («Оклеветанный стих», 1903. VI, 77). В стихотворении «Одиночество» (1903) об этом говорится прямо, более того – отрицается сама возможность искренности:

Мы беспощадно одиноки
На дне своей души-тюрьмы!

Присуждены мы к вечной келье,
И в наше тусклое окно
Чужое горе и веселье
Так дьявольски искажено.

Напрасно жизнь проходит рядом
За днями день, за годом год.
Мы лжём любовью, словом, взглядом, –
Вся сущность человека лжёт!

В заключение нужно отметить, что не стоит предполагать, будто сам Брюсов не видел противоречивости своих суждений. Она, с его точки зрения, по-видимому, снимается благодаря специфике коммуникативного поля – опять-таки вечности: «…искусство есть постижение мира иными, не рассудочными путями. Искусство – то, что в других областях мы называем откровением. Создания искусства это – приотворённые двери в вечность» («Ключи тайн», 1904. VI, 91). «Ключами» здесь становятся уже знакомые нам «тёмные, тайные чувствования», которые уясняются в моменты порыва, прорыва замкнутой оболочки человеческой личности и вообще земного существования, за пределы познаваемого.

Андрей Вдовиченко

ПОЭТИЧЕСКИЙ ТЕКСТ КАК КОММУНИКАТИВНАЯ СИТУАЦИЯ. *CONTRA LINGUAM POETICAM*[1]

К поэтическому тексту, как и любому другому тексту, часто (и неправомерно) применяется описательная модель «знак—значение». Проявлением данного подхода нужно считать идею *(поэтического) языка*, а также иногда — процессы отражения мысли и подражания реальности, которые признаются естественными для лингвистического материала. В результате возникает *статическая* картина лингвистического процесса, инициированная в античности («в процессе общения произносятся слова, слова имеют значения, словами выражаются мысли»; живописная картина есть подражание природе, нарисованная птица означает птицу, мысль художника – в создании параллельной, но максимально правдоподобной реальности).

Однако, как картина не является всецело фактом мимесиса (зачем нужна менее совершенная реальность?), так и феномены естественного языка нельзя считать «означенными мыслями» (зачем нужны «другие мысли, идентичные внутренним»?). В действительности, как первое, так и второе задуманы автором в целостном контексте коммуникативного действия, которое автор желает произвести. Более того, вся этиология вербальных структур содержится в мыслимом действии и интерпретируется только в его целостном контексте. Автор не высказывает «сокрытые мысли» вслух – его мысль состоит в том, что следует *так* поступить.

Ввиду этого сводить перипетии смыслообразования к *языку* (словесному, поэтическому, художественному, какому бы то ни было), значит, несколько попирать реальность, заключая естественный процесс смыслообразования в прокрустово ложе античной модели «знак – значение».

В этой ситуации *свобода*, императивно свойственная творчеству, несколько утрачивается: если значение заключено в языке, то *что* же заключено в авторе? Зачем говорить, если значение в словах языка уже было и до того?

[1] Работа над статьей выполнена при поддержке грантов Федерального агентства по науке и инновациям № НШ-6469.2008.6 «Оптимизация семиотических процессов в многоязычных контекстах» и программы ОИФН РАН «Русская культура в мировой истории» (проект «Константы русской и европейской культуры»).

По-видимому, значение (и весь процесс смыслообразования) заключены не в словах, а в личном действии коммуниканта (художника, поэта, прохожего и пр.), который фокусирует объекты, формирует схемы, устанавливает фреймы аудитории, параметрирует ситуацию и затем производит действие, словесное или иное. По доступной совокупности личных свободных действий лингвист затем и будет воссоздавать «язык».

В качестве образца теоретического тупика, который следует из идеи «языка», можно привести рассуждение Н. Хомского, в котором производится попытка скоординировать свободу, язык и мышление. В начале рассуждения и первое, и второе, и третье теоретически незыблемы, в конце — язык фактически поглощает остальные.

Так, в лекциях «Язык и проблемы знания» Хомский сначала ставит эту центральную для него (и вообще для языкознания) проблему:

> «Проблема заключается в том, что «машина» вынуждена действовать строго определенным образом при заданных условиях и фиксированном расположении частей, в то время как человек при таких же обстоятельствах только «склонен и расположен» действовать согласно этой модели. Часто люди поступают в соответствии с этой склонностью, но каждый из нас осознает из самонаблюдения, что у нас есть выбор из некоторого числа вариантов. Мы можем также экспериментально установить, что то же самое верно и для других людей. Различие между быть вынужденным и просто быть склонным имеет принципиальное значение — абсолютно логично заключили картезианцы. Более того, оно не теряет своей значимости, даже если не выражено поверхностно в реальном поведении. В противном случае можно было бы дать непротиворечивое описание человеческого поведения в механистических терминах, но оно неверно бы характеризовало существенные свойства человека и потенции его поведения»[1].

Далее устанавливается связь между свободой и разумом (действие последнего и есть свобода).

Затем, переходя к вопросам свободы уже применительно к языку, Хомский устанавливает преемственность между традиционной («уни-

[1] *Хомский Н.* Язык и проблемы знания. Благовещенск. Изд. Гуманитарного колледжа, 1999.С. 229.

версальной и философской») грамматикой — и своей, генеративной, которые едины в том, что исследуют язык как «зеркало ума»:

> «Исследования в русле универсальной философской грамматики состояли в поиске общих принципов языка. Последние считались по сути не отличающимися от общих принципов мышления (язык — «зеркало ума», как принято говорить). По ряду причин, имевших как положительные, так и отрицательные следствия, эти исследования были забыты и отвергнуты на целый век, а затем возродились снова, независимо, в 60-х годах нашего столетия, хотя и в другом обличии и вне связи с идеями дуалистов (т. е. в генеративной грамматике. — *А. В.*)»[1].

Кроме того, указывается на неудовлетворительность картезианского объяснения того, что составляет творческий аспект языка:

> «Существенная разница между концепциями Декарта и Ньютона заключалась в том, что последний предложил подлинную объяснительную теорию поведения тел, в то время как теория картезианцев давала неудовлетворительное объяснение свойств, подобных творческому аспекту использования языка, которое, с точки зрения Декарта, не подчинялось законами механики»[2].

Какой же ответ на эти вопросы дает Хомский, признавший, с одной стороны, свободу говорящего, с другой, — исповедующий принципы «языкового детерминизма»? Этот ответ прямо следует из развиваемого Хомским учения, которое, в свою очередь, стоит на предметных («материальных») основаниях и в действительности, несмотря на все декларации, не предполагает настоящей творческой свободы говорящего:

> «Мы полагаем, что люди принадлежат миру природы. Они, очевидно, обладают способностями, необходимыми для решения определенных проблем. Из этого следует, что у них нет способностей для решения других проблем, которые либо слишком сложны для них ввиду ограничений, налагаемых временем, объемом памяти и т.п., либо в принципе находятся за пределами их потенциальных возможностей /…/
>
> В случае языка языковая способность — физический механизм в смысле, уже объясненном выше, — имеет некоторые определенные свойства и не имеет других. Задача

[1] Там же. С. 231.
[2] Там же. С. 234.

> универсальной грамматики как раз и состоит в том, чтобы сформулировать и описать эти свойства. Именно они позволяют человеческому разуму усваивать язык особого типа с порою в высшей степени странными и удивительными чертами»[1].

Другими словами, «языковой механизм», работающий в говорящем, и есть, по мнению Хомского, его творческая способность:

> «В случае языка существует особая способность, являющаяся одним из основных элементов человеческого разума. Она действует почти мгновенно, предопределенным способом, бессознательно и вне границ сознательного контроля, причем одинаково у всех представителей данного вида, образуя в результате богатую и сложную систему знаний — конкретный язык»[2].

Как видно, исследователю пришлось по сути отказаться от творческой способности. Вполне иллюстративно тут же предпринятое сравнение языковой способности со зрительной, которая действительно на первый взгляд выглядит вполне механистично (если не рассматривать постоянно действующий «когнитивный компонент» зрения, вне действия которого работа глаза не может быть названа «видением»). В результате говорящий предстает в виде той самой «машины», от которой Хомский попытался его отличить в ходе своего рассуждения. Эта теоретическая неудача, как видно, спровоцирована последовательной реализацией принципов, не подвергнутых критической рефлексии в начале пути и приведших к закономерному результату. В этом смысле выводы о свободе говорящего были бы для Хомского совершенно нелогичны, не соотнесены с методологическими посылками всего генеративного направления. Но в действительности, делая вывод о механистичности, исследователь остался при своей логике, соотнеся отдаленные начало и конец рассуждения: если говорящие понимают друг друга, то это было бы невозможно вне единой системы, значит, единая система, известная всем, есть, и это «язык»; говорящие говорят и понимают друг друга словами, значит, «язык» состоит из слов, они-то и образуют систему; если языком мы выражаем мысли и если в словах проявляется система языка, значит, нужно найти корреляцию слов (языка) с мыслительными процессами говорящего («язык — зеркало мышления») и по мере установления этой корреляции исследователю будут доступны процессы мышления. Таким образом, открывается путь к созданию словесно ориенти-

---

[1] *Хомский Н.* Язык и проблемы знания. С. 236.
[2] Там же С. 242.

рованных порождающих схем, которые действуют единообразно во всех носителях словесного «языка» — как универсального, так и конкретного. Среди этих предметных детерминированных механизмов для творческой способности говорящего действительно не находится места.

Как видно, противоречие между языком как системой и говорящим, действующим свободно, невозможно разрешить, сохраняя оба члена оппозиции. Приходится исключить либо предметный «язык» (которого один носитель никогда не знает идентично другому), либо говорящего с его вполне очевидной свободой. Хомский выбирает собственную систему построения правильных предложений, вместо личного свободного действия коммуниканта, оставаясь, таким образом, в рамках прежней схемы. Этот подход никогда не давал исследователю ступить на почву речемыслительной реальности, которая, заметим, состоит в том, что словесные структуры не порождаются и не интерпретируются сами по себе. Они всегда интегрированы в целостные ситуации действий, в которых говорящий действительно проявляет себя всякий раз заново и творчески, поскольку совершает эти действия автономно от (не известных ему) объективных систем, избирая наилучший способ достижения своих целей и решая свои задачи.

В заключении приведу выдержку из текста письма, адресованного М.И. Шапиру. Коммуникативная задача этого послания некогда состояла в том, чтобы теоретически отказаться от участия в работе по воссозданию поэтического языка:

«Предметные факты поэтического «языка», т.е. вербальные модели на различных уровнях организации, рассмотренные последовательно через призму аутентичных свойств лингвистического материала (мыслимые ситуативность, актуальность, коммуникативность), получают *дискурсивную этиологию,* включаются в *новую систему* теоретических *координат.*

Так, «поэтический язык» представляет собой теоретическую *фикцию.* Об элементарной структуре этой «системы» нельзя с определенность сказать ничего, за исключением того, что «это взято из поэтического текста». Однако с тем же успехом изъятый элемент может войти в состав другого уже «непоэтического» текста и, соответственно, стать элементом непоэтического языка. Так, не существует «поэтических» и «непоэтических» слов вне структуры текста, который последовательно восходит к невербальной дискурсивной синтагматике.

Дифференцирующие признаки поэтической формы следует искать не в элементарной структуре, а в наиболее *общих и абстрагированных* от вербального материала принципах, т.е. в особенностях коммуникативной ситуации, реализуемой в поэтическом тексте.

Так, *игра* с предметным элементом «языка», т.е. с вербальными моделями, организуемыми ритмически и фонетически, обыкновенно достигает *высокой степени изощренности* именно в поэтической форме, несравнимо более высокой, нежели в любом «непоэтическом» тексте.

В частности, «попадание вербальных моделей в ритм», распределение вербальных моделей по метру, заданному в ритмически организованном стихе, в сравнении с «непоэтическим языком» воспринимается как главное «поэтическое» чудо. Способность автора организовывать свою вербальную партию ритмически и фонетически есть очевидное *свидетельство мастерства* пользования теми моделями, которые обыкновенно не организованы ритмом и звуком столь тщательно. Поэтическая форма обнаруживает гораздо большую степень *независимости* от предметной ситуации. Если в случае обыденного «непоэтического» использования вербальных моделей автор намеренно отсылает к жестким невербальным значениям, видя в этом свою практическую цель и зачастую не заботясь о вербальной форме («можно и пальцем указать»), то в случае поэтической формы целью прежде всего *является игра мастера со словом как таковым* («поэтическое представление»), в условиях максимальной изъятости из предметной ситуации, поза пророка, маэстро и т.д.. В случае высокой степени загадочности позы у адресата для понимания происходящего возникает необходимость *«подбирать»* к моделям собственные *прагматические (дектические) синтагмы*. Требование подбора настоятельно и категорично для хоть какого-то смыслообразования (понять сказанное значит поместить вербальную модель в известную прагматическую синтагму). Это и есть «торчание смыслов» из поэтических «слов». Возможность такого положения поэта, автора поэтического текста, оправдывается правилами игры, принятыми для поэзии в культуре, в данный момент традиции.

Поиск самой возможности такой дискурсивной позиции поэта и его слова приводит к общей гуманитарной проблематике. Особенности поэтического языка заключаются в ней («концепты» пророчества, мастерства, игры, и пр.). Статус сочинения, определяемый самим автором, еще более размывает твердые границы понятия «поэтической формы». Так, с очевидностью кто-то может счесть стихотворением то, что по мнению другого не является стихотворением (так, «стихотворения в прозе» − это стихотворения, или проза?). В этом случае речь идет о различии глобальных парадигм знания − объективной, устанавливающей «объективные закономерности», и субъективной, разрушающей границы объективной формы и устанавливающей подвижный критерий, в зависимости от плавающей системы координат субъекта (ср., напр., прагматика дектика). С точки зрения первой парадигмы наиболее «жестким десигнатором» выступают формальные признаки, среди которых, кажется,

главными для дефиниции поэтической формы будут строчки, собственно «стихи». С точки зрения второй «стихами» может быть едва ли не все что угодно, отличенное от «не − стихов» по одобренному критерию, − что и случается в гуманитарной действительности повсеместно. Второе есть коммуникативная и дискурсивная парадигма знания (объективно не то, что *есть,* а то, что *тождественно* мыслится участниками коммуникации, или «знание есть тождество мыслимых коммуникантами подлежащих, актуальных в данный момент коммуникации)».

Сергей Чебанов

АКТИВНОЕ НЕПОНИМАНИЕ В ДИАЛОГЕ КАК ИСТОЧНИК ТВОРЧЕСТВА

То обстоятельство, что именно непонимание какого-либо вопроса является отправной точкой для творческой работы самого разного рода, настолько очевидно, что представляется трюизмом. При этом, однако, речь идет о социально признанном непонимании чего-то неизвестного. Если же речь идет о непонимании чего-то известного или такого неизвестного, непонятность которого не стала еще социально признанной, то принято избегать обнаружения своего непонимания.

В обществе существует много механизмов, ограничивающих проявление непонимания – проявляющий свое непонимание может прослыть недоучкой, занудой, нахалом. Поэтому большинство людей формирует те или иные приемы, позволяющие скрывать свое непонимание и лишь мало кто позволяет себе его обнаружить.

Отмеченное обстоятельство дает основание выделить два вида непонимания – пассивное и активное.

Пассивное непонимание характеризуется тем, что у человека либо отсутствует ощущение того, что он чего-то не понимает (т.е. речь идет о неправильном понимании, псевдопонимании – [Леонтович, 2002]), либо оно присутствует, но остается невысказанным – у человека нет желания или возможности высказать свое непонимание, которое, таким образом, никак не обнаруживает себя. В присутствии непонимания в таком случае может даже отдаваться себе отчет, но разрешение этого непонимания откладывается на будущее, которое часто так никогда и не наступает. В результате у человека формируется привычка жить в условиях отсутствия понимания, причем жить, не испытывая от этого психического и интеллектуального дискомфорта.

Активное непонимание характеризуется тем, что, во-первых, человек отдает себе отчет в его присутствии, во-вторых, он хочет преодо-

леть свое непонимание (ср. непонимание как ступень в понимании – [Абрамова, 2007]), в-третьих, он готов активно действовать для преодоления непонимания, в том числе, высказывать свое непонимание в диалоге – приватном и публичном – с собеседником (собеседниками).

Пассивное непонимание

Пассивное непонимание не является спонтанным продуктом складывания человеческой личности. Напротив, она последовательно, хотя и негласно, формируется в процессе воспитания.

У школяра (школьника, студента, аспиранта) переведение непонимания в пассивную форму осуществляется педагогом в ситуациях, в которых педагог или родитель не готов отреагировать на непонимание ученика. Так, раздражение и даже гнев может вызвать вопрос младшего школьника о том, не изменится ли завтра таблица умножения, которую он должен выучить сегодня, причиной негодования учителя может стать вопрос о том, почему нарушается декларация прав ребенка, напечатанная на обложке его тетрадки, в ответ на какой-то вопрос он может получить «Изучи то-то и то-то», «Сделай это и это» или просто «Вырасти, тогда и поймешь!». Получив некоторое число подобных ответов, ученик воздержится следующий раз от высказывания своего непонимания. Особенно сильным будет желание не высказывать свое непонимание если учащийся за несколько лет овладеет рекомендованным наставником материалом, а после это ни вынесет ответа на свой вопрос из освоенного материала, ни получит ответа от того, кто направил его на такой путь обучения[1].

Другой стороной указанной учебной ситуации является комплекс отличника – смятение, которое возникает у него при столкновении с нестандартной ситуацией нерассмотренной в учебном курсе. Желание скрыть замешательство ведет к увеличению объема пассивного непонимания.

В профессиональном или приятельском (или даже дружеском) кругу ситуация может быть еще более жесткой – если ты не понимаешь того, что в нем принято, то ты либо не очень умен, не очень образован (это самые мягкие оценки), либо чужак, враг. Поэтому свое непонимание чего-либо лучше не обнаруживать.

Парадоксальным оказывается и предложение задавать вопросы на лекциях, публичных выступлениях, конференциях – если один человек задает слишком много вопросов, то это рассматривается как нечто не-

[1] Так, множество граждан бывшего СССР так никогда и не получили ответа на вопросы, возникавшие у них в процессе изучения марксистско-ленинских дисциплин.

приличное – проявление нескромности, нахальства, глупости…Так или иначе подобный задавальщик вопросов приобретает репутацию человека несветского, тяжелого в общении или просто шизофреника. В практическом отношении ситуации оказывается весьма тяжелой и из-за того, что правильный регламент такого взаимодействия нигде явно не описан.

Еще более напряженным оказывается отношение к непониманию в компаниях деловых людей, вовлеченных в общий бизнес. Непонимающий при этом может тормозить принятие решение, быть источником упущения выгоды и даже – если это касается общих ценностей группы – являться активным источником опасности для общего дела компании.

Особенно драматичным является подобное поведение ученого в сообществе коллег. С одной стороны, ученый включен в поиск нового и в этом качестве является представителем той или иной научной школы. В этой позиции он должен все время обнаруживать все новое и новое. С другой стороны, тот же ученый должен настаивать на том, что он обладает определенным пониманием и может защищать свою точку зрения, в том числе, может претендовать на определенное материальное вознаграждение. В этом качестве он выступает как представитель определенной научной партии. С такой точки зрения, можно сказать, что, например, РАН будучи институтом охраны парадигмы (В.В.Налимов, устное сообщение), выступает как форма симбиоза научных партий, за которыми могут стоять или не стоять научные школы.

Воздержаться от высказывания непонимания позиции соратников или соавторов можно и ради того, чтобы не обострять отношений с ними, сохранить возможность сотрудничества ради достижения общей цели.

Лидер или мэтр также обычно не высказывают своего непонимания. Чаще всего это делается ради сохранения ложно понимаемого авторитета, боязни обнаружить свою некомпетентность. Такая боязнь может формировать последовательную стратегию защиты от молодежи как от конкурентов[1].

Особые формы пассивного непонимания характерны для лиц, обличенных властью. Для них вообще характерно стремление к келейному принятию решений, ограничению публичности отправления властных полномочий. Поэтому им несвойственно и выражение непонимания чего-либо.

Таким образом, оказывается, что среди людей накапливается значительный потенциал невысказанного пассивного непонимания. В итоге получает широкое распространение ситуация, граничащая с алекситимией или просто ей являющаяся (Кристал, 2007). Она характеризуется

[1] Богатый материал для размышлений на эту тему дает зоопсихология и этология.

тем, что человек не в состоянии сформулировать и выразить словами свои переживания и мысли. Очевидно, что систематическое воздержание от активного непонимания, переведение его в пассивную форму является фоном, весьма способствующим развитию алексетимии.

Такая ситуация чревата для социума различными неприятностями.

Во-первых, имеет место деградация культуры мышления – как общей, так и профессиональной. В результате могут подвергаться эрозии и исчезновению целые отрасли профессиональной деятельности, например, управленческой, за чем может последовать социальный коллапс.

Во-вторых, происходит невротизация и психопатизация населения, накопление психосоматических расстройств (так, период социального застоя в СССР ознаменовался распространение неспецифических панкреатитов и холециститов, распространением инсультов и инфарктов среди молодежи).

В-третьих, накапливается скрытая оппозиция, которая не хочет и не может вступать в диалог с властвующими. В результате складывается взрывоопасная ситуация – безмолвные покоренные могут выступить в критический момент о оказаться мощной разрушительной силой [Чебанов, 2006].

Поэтому актуальной и в социальном, и в психологическом отношении оказывается проблема перевода такого пассивного непонимания в непонимание активное.

Социальная потребность в активном непонимании

Настоящее время характеризуется острым ощущением чреватости текущей ситуации теми или иными катастрофами. В такой атмосфере технологическая потребность в инновациях оказывается очень высокой. Тем самым высокой оказывается и социальная потребность в активном непонимании.

Поэтому важно рассмотреть разнообразные пути формирования активного непонимания.

Прежде всего необходимо говорить о формировании активного непонимания в процессе получения образования – в начальной, средней и высшей школе, в системе дополнительного, послевузовского и непрерывного образования. Развитию умения формулировать и задавать вопросы способствует широкий спектр современных педагогических идей – методик активного обучения, проблемный подход к построению курсов, организация учебных диспутов, обучение риторике и т.д.

Активизации проблематизации вопросов, кажущихся рутинными профессионалам, способствуют «варяги», пришедшие из других областей, и дилетанты. Примером этого являются хронологические фантазии Фо-

менко-Насонова. Тем не менее, высказывание последней заставило подлинных историков заострить внимание на вопросах методологии истории, сосредоточить внимание на проблемах Скалигеровой хронологии.

Созданный и руководимый К.С.Пигровым клуб самодеятельных философов ([Гавриченков, 2006], [Пигров, 2006]) позволил вновь обратиться к неактуальным ныне для профессиональных философов традиционных философским проблемам, найти способы их изложения в новом общественно-историческом контексте.

Народная таксономия растений или народные географические представления также интересны не только когнитивным лингвистам, но биологам и географам, поскольку непонятность обыденных сближений и различений объектов позволяют заострить постановку некоторых традиционных для этих областей проблем (ср. [Каганский 2001], [Чебанов, Мартыненко, 1999]).

Особо следует отметить, что постоянное проявление непонимания причин недостатков функционирования социальных институтов является средством их непрерывной коррекции, что и обеспечивает их эффективность. С этой точки зрения проблематизация каких-то изъянов в жизни общества, активное формирование общественного мнения приводят к тому, что публичные общественные дискуссии являются хроническим состоянием общества, которое стимулирует граждан к творчеству в сфере совершенствования своей социальной жизни.

Толчком к творчеству может быть и непосредственное столкновение с чем-то неизвестным и непонятным. При этом, однако, творческий процесс запускается тогда, когда это неизвестное и непонятное встречаются на фоне известного и понятного. Поэтому для такого творчества оказывается необходим начальный фоновый уровень знаний и установка на фиксацию необычного. При соблюдении этих условий к некоторым видам научного творчества могут быть привлечены весьма широкие слои населения. Так, флору Германии в XIX веке удалось довольно быстро описать благодаря привлечению населения, с которым активно работали аптекари, заинтересованные в обеспечении лекарственным сырьем [Еленкин, 1909]. Аналогично обеспечивается значительный вклад непрофессионалов в фольклористику и топонимику. В настоящее время аналогичным образом развивается зеленое движение или движение за здоровый образ жизни, в рамках которых можно говорить об экологическом и валеологическом творчестве[1].

Совершенно особое значение обретает обсуждаемый вопрос если обратить внимание на то, что ныне человек живет в мире вещей с неиз-

[1] Самостоятельным во всех указанных случаях является вопрос о качестве и ценности продуктов такого творчества.

вестными свойствами – новыми материалами, образцами техники, технологиями. При этом оказывается, что легче овладевают такими изделиями представители младших поколений – дети и подростки, которые часто значительно лучше взрослых обращаются с компьютерами, мобильниками или I-pod'ами. Если иметь в виду, что они осваиваются подрастающим поколением не на основе изучения инструкций, а личного опыта, то очевидно, что речь идет именно о специфическом эксплуатационном творчестве, которое начинается с непонимания того, как обращаться с попавшим в руки предметом.

Этот пример очень интересен тем, что он показывает инверсию поколенческой модели трансляции социального опыта – не старшие учат младших, а, наоборот, младшие учат старших. То, чему можно было бы учить старших, было у молодежи и раньше, однако этот опыт не представлял до этого ценности для взрослого человека.

Таким образом, рассмотренный материал позволяет говорить о том, что активное непонимание и его творческий потенциал не какой-то маргинальный феномен, а довольно широко распространенное явление, которой сознательно, а чаше бессознательно используется для решения значимых социальных задач. В силу этих обстоятельств активное непонимание требует осмысления и разработки внятных приемов его использования.

Активное непонимание в диалоге

Креативный потенциал диалога и очевиден, и сомнителен одновременно. С одной стороны, прововзглашается, что «в споре рождается истина», с другой – «что в споре рождается не истина, а склока» (С.В. Мейен – [Шишкин, 2005]). Очевидно, что дело в том, как организован диалог. Если диалог излишне аффективен, то кроме склоки из него мало что может получиться.

Вызывает вопрос и креативность риторически идеально организованного диалога, при том, что сама диалогическая форма привлекательна своей потенциальной эвристичностью (традиция М.Бубера - М.Бахтина – [Радзиховский, 1985]). Эталоном таких диалогов являются диалоги Платона. Эвристический статус платоновских диалогов весьма противоречив.

С одной стороны, это действительно не только диалогическое, но и диалектическое построение. Недаром для их создания используется специальная техника майевтика. Всякий майевтически организованный диалог может оказаться эвристичным.

С другой стороны, в диалогах прочитывается, что непонимание Сократа, выступающего в роли мэтра, носит демонстративно-наигранный характер. У современного читателя такая манера может вызвать непо-

нимание и даже активное отторжение. Может ли майевтическая техника быть ненаигранной? Видимо да, но тогда и решение проблемы должно быть заранее неизвестно майевту, который в таком случае оказывается в абсолютно одинаковой ситуации со своим учеником и должен быть готов к любым неожиданностям (в том числе, и к конфузам).

Особой проблемой является то, что платоновские диалоги представлены заранее подготовленной речью. Это дает возможностью оснастить речь участников диалогов всеми достижениями риторики и эстетики речи. При этом сама эстетика подготовленного диалога и его фрагментов исключает возможность высказывания непонимания.

Так, непонятно как можно обсуждать, а тем более проблематизировать, цитату или эпиграф, как вклинится с высказыванием непонимания в диалог, имеющий циклическую форму, как сделать, чтобы высказанное непонимание и реакция на него не разрушили бы ритмическую организацию подготовленного диалога[1]? А как быть с громоздкими формулами вежливости, длинными титулами и церемонными обращения, которые могут, тормозя ход мысли, вызывать отторжение и раздражение? Не подходит диалогу с привлечением активного непонимания и авторское «мы».

А возможна ли вообще риторическая организация диалога в случае спонтанного обмена репликами в живом диалоге? Вероятно, нет. Что в таком случае останется от риторики подготовленного диалога? Что вообще останется от риторики в таком случае?

Спонтанный диалог: риторика и эвристика

Практическая эвристика породила, по крайней мере, одну специфическую форму спонтанного эвристического диалога, нацеленного на прояснение непонятной ситуации – брейнсторминг. Правила проведения брейнсторминга сводятся к общеэтическому требованию выполнения норм этикета (в пределах разумного) и технологически важному запрету на критику высказываемых соображений (включая и запрет на критику их языкового оформления). Эти правила и определяют минимальный риторический канон такого эвристического диалога.

Этот канон принципиально может быть расширен. Таким расширением может быть эвристический семинар, проходящий под руководством модератора (ведущего). Помимо отказа от традиционного риторического антуража (громоздких формул вежливости, церемонности и манерности и т.п.) и следования таким тривиальным принципам веде-

[1] Следует заметить, что все указанные детали организации художественной формы диалога предрасполагают к накоплению невысказанного пассивного непонимания.

ния диалога как лаконичность и уместная аргументированность реплик, различение личности участника диалога и его мнения, подлинная, а не имитационная заинтересованность в дискуссии и т.д. при организации эвристического диалога могут быть использованы и более нетривиальные принципы.

Так, от аргументации уместно «освободить» экспертные заключения (в особенности признанных профессионалов), можно следить за чередованием модальности реплик (перемежая рациональные аргументы эмоциональными, деятельностными и эмпатическими), специально заниматься размещением дискутирующих в пространстве и работая над организацией мизансцен (специально этим занимается А.П.Сопиков, на основе его исследований эмпатии – Сопиков, 1977).

Более сложными для исполнения являются установки на усиление позиции оппонента, которое должно по мысли А.А. Любищева предварять ее критику, несуетность обсуждения, строящегося из предположения, что перед дискутирующими простирается вечность. Еще сложнее согласиться с наличием в диалоге пауз, позволяющих диспутантам обдумывать свою позицию, научиться не боятся тишины в диалоге, уметь обращаться к красноречию творческого молчания.

Крайне трудно достичь такого состояния, когда каждый берет на себя труд ответственности за диалог, что проявляется не только в умении беречь время и психическую целостность собеседника, но и умении пресечь попытки собеседника эксплуатировать партнера, требуя от него полноты доказательств и не беря на себя труд аргументации и понимания (ситуация, когда дискутирующий вынуждает партнера решать психологические проблемы дискутирующего, а не излагать собственные представления).

Формы организации спонтанного эвристического диалога

Как понятно из вышесказанного, спонтанный эвристический диалог может быть реализован в самых разнообразных формах. Это могут быть и сократические беседы с подлинной, а не демонстрационной майевтикой, и перепатетические прогулки с коллегами и учениками, и различные формы активного обучения, и семинарская деятельность.

В основе всех этих методов работы находится установка на высказывание собственной позиции, а не воспроизведение чужой (разговор от первого лица), определенная настороженность к совершенным риторическим формам, гладкость которых маскирует проблемы, установка на умение проблематизировать даже то, что кажется абсолютно очевидным (в том числе и шаблонные обороты, призванные «замазывать» проблемы – такие как «очевидно…», «нетрудно показать...», «легко видеть…» и т.д.).

Вместе с тем, участие в эвристическом диалоге накладывает на диспутантов и некоторые ограничения. Поскольку главное в таком диалоге не победить и не сохранить хорошую мину при плохой игре, то в нем недопустимы шутки и другие приемы светской беседы, позволяющие переключить внимание собеседников и уйти от проблемы, замазать или даже высмеять ее. Точно также в эвристическом диалоге важно фиксировать не только полученные решения, но и проблемы, оставшиеся непроясненными.

Наиболее полно и ярко (хотя и не без издержек) изложенные принципы организации публичного эвристического диалога, в котором делается сознательная ставка на проявление активного непонимания, были реализованы в семинарском движении 1960-ых-90-ых годов (в Москве – семинары Г.П.Щедровицкого, в бывшем Ленинграде – семинары А.П.Сопикова и С.В.Чебанова, сложившиеся в систему, на базе которых в 1990-ые годы сформировался ряд учебных и научных учреждений – Школа культурной политики, колледж «Земля и Вселенная», центр «Эйдос», Высшая религиозно-философская школа и т.д. [Осколький, 1998, Чебанов, 1998]).

Надо отметить, что успех таких публичных семинаров, конечно же, определялся и определяется не только принятыми процедурами, но и мастерством выступающего. Наибольшей сложностью, как представляется, при этом является точность следования автора провозглашенным принципам, которые порою формулируются как контринтуитивные или даже эпатирующие. Так, автору этих строк пришлось присутствовать в 1980-ые годы на семинаре, на котором Г.П.Щедровицким было заявлено, что природа – это миф XVIII века, после чего он приступил к обсуждению экологической проблематики, многократно апеллируя к представлению о природе. Полемическое мастерство Георгия Петровича позволяло ему реагировать на вопросы о том, как можно оперировать с мифом, но заранее предусмотреть возникающие напряжения он не мог. Подобные заявления его последователя при обсуждении педагогической тематики в 2000-ые гг. породили такое количество вопросов, с которыми докладчик справиться не смог и наложил вето на вопросы.

Спонтанный эвристический диалог может быть организован и в письменном виде, что раньше обычно реализовывалось в эпистолярной форме. В настоящее время такая возможность существует и при работе с блогами, форумами и живыми журналами в Интернете (см., например, блоги http://afranius.livejournal.com/ или http://ivanov-petrov.livejournal.com/).

Особо следует отметить использование спонтанного эвристического диалога в процессе обучение. По замыслу именно для этого и существует семинар как форма учебного процесса. Однако, высокая зафор-

мализованность нынешних учебных семинаров и имитационный характер дискуссий на них требует введения таких форм обучения как диспуты (часто опять же «учебные» и поэтому имитационные).

Другой учебной формой являются парные лекции-дискуссии двух преподавателей перед студенческой аудиторией. Также чрезвычайно методически ценны и дискуссии метров, разделяющих разные точки зрения, на глазах у своих коллег (см., например, описание дискуссий М.Б.Туровского и С.В.Мейена [Румянцев, 2005]). Именно поэтому для хорошей организации учебного процесса в преподавательском коллективе необходима хотя бы пара (а не один!) лидеров, желательно занимающих контрастные позиции.

Создание риторики эвристического непонимания

Вышеизложенное позволяет утверждать, что создание риторики эвристического непонимания, как и формирование установки на эвристическое непонимание являются ныне в высшей степени актуальными задачами, решение которых позволяет как надеяться на получение еще одного шанса при разрешение глобальных проблем человечества, так и выйти из затянувшегося кризиса системы образования, неспособной согласиться с тем, что ныне в условиях пересыщенной информационной среды задача образования не в сообщении какого-то корпуса знаний, в формировании способности учащегося ориентироваться в современных лесах культуры.

В связи с этим формирование активного непонимания оказывается в ряду других методов активного обучения. Ключевым при этом является формирование у учащихся способности к непониманию – умению увидеть непроясненные аспекты той или иной ситуации и способность проблематизировать их. Без формирования способности к активному непониманию невозможно говорить о формировании самостоятельного мышления.

Совершенно ясно, формирование активного непонимания входит в непримиримое противоречии с бюрократической организацией социума, с существованием научных партий, замещающих научные школы. Именно поэтому ведущая роль в формировании риторики активного эвристического непонимания принадлежит тем, кого А.С.Раутиан назвал «боевыми говорунами» – энтузиастами своего дела, готовыми и умеющими доносить мысль в форме диалога безотносительно к их формальному статусу [Раутиан, 2003].

Очевидно, что до артикулированного формулирования начал риторики эвристического непонимания (а тем более до их социальной рецепции) еще очень далеко. Пока же можно хотя бы призывать не стесняться высказывать свое непонимание следую двум максимам – в быту: «Я тебя

не понимаю, но я тебя люблю», в деле: «Я Вас не понимаю, но я Вас уважаю».

Литература:

Абрамова Е.К. Место непонимания в уровневой системе процесса понимания // Вестник Тверского государственного университета. Серия филология. 2007, № 29 (57).

Гавриченков Ю.В. Что такое самодеятельная философия? (Сократ, Платон, Аристотель)//Личность. Культура. Общество, 2006, т. 8. Вып. 3 (31).

Еленкин А.А. Наука как продукт национального творчества // Еленкин А.А. Флора мхов Средней России. Ч. 1.Юрьев, 1909.

Каганский В.Л. Культурный ландшафт и советское обитаемое пространство. М., Новое литературное обозрение. 2001,

Кристал Д. Интеграция и самоисцеление. Аффект, травма, алекситимия. М., ИОИ, 2007.

Леонтович О.А. Русские и американцы: парадоксы межкультурного общения. Волгоград, Перемена, 2002.

Оскольский А.А. Научный поиск как приватное дело // Пчела № 12, 1998.

Пигров К.С. Профессионалы и самодеятельные философы: к развитию рецептивной философии // Личность. Культура. Общество, 2006, т. 8. Вып. 3 (31).

Радзиховский Л. А. Проблема диалогизма сознания в трудах М.М. Бахтина // Вопросы психологии 1985. № 6.

Раутиан А.С. О началах теории эволюции многовидовых сообществ (филоценогенеза) и её авторе // Жерихин В.В. Избранные труды по палеоэкологии и филоценогенетике. М., Товарищество научных изданий КМК, 2003.

Румянцев О.К. Предисловие // Логос живого и герменевтика телесности. М., Академический проект, 2005.

Сопиков А.И. Механизм эмпатии // Вопросы психологии познания людьми друг друга и самопознания. Вып. 2. Краснодар, изд-во Кубанского университета. 1977.

Чебанов С.В. История одного семинара // Пчела, 1998, N.12.

Чебанов С.В. Безмолвные побежденные как источник опасности // Мировая политика в контексте социокультурной динамики. СПб, БГТУ и др. 2006.

Чебанов С.В, Мартыненко Г.Я.Семиотика описательных текстов (Типологический аспект). СПб, СПбГУ, 1999.

Шишкин М.А. Размышления об эволюции // Памяти Сергея Викторовича Мейена (к 70-летию со дня рождения). Труды Международной палеоботанической конференции. Москва, 17-18 мая 2005 г. Вып. 3. М.: ГЕОС, 2005.

Елена Ничипорович

ИНДИВИДУАЛЬНОЕ ЯЗЫКОВОЕ СОЗНАНИЕ И НАЦИОНАЛЬНАЯ ЛИНГВОКОНЦЕПТОСФЕРА: МЕТАФОРЫ КРЕАТИВНОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

Речь, как ни считают ее бессильной,
действует в мире, творя себе подобное.
(Флоренский, 2001: 261)

0. Первоисточник креативной энергии мыслящего человека и культурно-языковых сообществ в целом остается для научно-дискурсивного мышления в зоне недоступного - хотя бы потому, что эмерджентная природа Творения выступает, как говорил А. Бергсон, в качестве суперпозиции по отношению к последней культурной оппозиции «Хаос - Порядок (Космос)». Но, двигаясь в русле синергетической лингвокультурологии (см. например, [1], [2], [3],[8] [13]), мы в состоянии улавливать и интерпретировать проявления в коммуникации «духа языка» и «духа народа», по В. фон Гумбольдту, - двух надсубъектных творящих сущностей, недалеко отстоящих от Первоисточника. Интерпретация этих проявлений - «малых значимостей» лингвокультуры, ее фракталов, к которым мы относим культуроспецифичные ситуативные сценарии, идиомы, трудноперводимые фразеорефлексы, «ключевые слова культуры» [6] и др. - составляет основу фрактально-динамической модели национальной лингвоконцептосферы. Фракталы культуры разной размерности - это подвижные «одухотворенные формы» [16: 216], плоды коммуникативного резонансного взаимодействия Актора-Наблюдателя, включенного в систему культурных смыслов и вопрошающего о смысле, и названных надсубъектных творящих инстанций.

«Дух языка» и «дух народа» - это *источники и получатели* креативной энергии культурно-языковых сообществ, и даже, если возможно такое помыслить, неявные *адресаты* для говорящих с «надактуальной мотивацией общения» [12]. Эти неверифицируемые надсистемные детерминанты сетей культурных смыслов и культурных концептов (как их

онаученных производных) задают, как представляется, одну из продуктивных перспектив междисциплинарного диалога о специфике взаимодействующих культурно-языковых кодов, о способах оптимизации межкультурного общения и взаимопонимания.

«Рождение нового качества кажется иррациональным актом, чудом» [5:117]. Поленезависимость, непредсказуемость рождения новых смыслов в ходе общения (особенно неформального, «экзистенциального») свидетельствуют о внерациональной, внеинтенциональной основе многих коммуникативных эпизодов. В.И. Аршинов и Я.И. Свирский справедливо, на наш взгляд, полагают, что в канале коммуникации как «самоорганизующейся промежуточной среды есть область, не прозрачная для рационализирующего взгляда, в которой совершается процесс смысловозникновения, обычно помещаемый в голову индивида» [2:36].

1. Становление лингвоконцептосферы: «русла» и «джокеры». Концептуальный анализ эмпирического материала (реальных эпизодов русско-немецкого неформального общения) убеждает нас в том, что между концептами и дискурсом существует взаимопорождающая связь [1: 228], а понятия «дискурс» и «когниция» эквиполентны [ibidem, 364].

Относительная целостность современной национальной культуры и лингвоконцептосферы (как ее онаученной производной) удерживается сетями «разделяемых знаний» (shared knowledges) и базовых ценностных концептов, обычно не доступных внутрикультурной рефлексии. Сети и иерархии этих концептов формируют национальную ментальность и своеобразные культурно-языковые профили общения. Важно, что, по принципу обратной связи, сети и иерархии культурных концептов непрерывно пересоздаются в общении в режиме «я-ты-здесь-сейчас».

«Язык как зеркало культуры и язык как орудие культуры – разделение этих аспектов невозможно» [17]. Это утверждение С.Г. Тер-Минасовой никто не возьмется оспаривать, но даже беглый обзор потока публикаций последних лет по лингвокультурологии и когнитивистике показывает, что «орудийное», т.е. креативное измерение языка для исследователей остается, скорее, в тени.

Креативное измерение языка и культуры выдвигается в ведущую позицию в синергетической лингвокультурологии, которая стремится сопровождать становление своего «объекта». Перспектива синергетического исследования задается самим «объектом» - лингвоконцептосферой (онаученной производной сети культурных смыслов) как системой ценностей-ориентиров коммуникативного поведения носителей языка и

культуры. Эта система непрерывно *становится* в коммуникативном поведении, социальном бессознательном и коллективном языковом сознании относительно двух функциональных полюсов - «русел», или устоявшихся культурных смыслов, старых аттракторов, и «джокеров» - новых культурных смыслов, хаотических аттракторов [11].

Если лингвокультурологи хотят отвечать на «вызовы времени», они должны интересоваться не только «руслами» - проявлениями *репродуктивной* функции культуры в языке (заданной естественной ориентацией коллективного сознания на опыт прошлого), но и «джокерами» - проявлениями ее *креативной* функции в будущих состояниях системы. Будущие состояния латентно присутствуют в настоящем в потоке эпифеноменального - коммуникативных событиях, при определенных условиях способных изменять иерархию смыслов культурно-языкового сообщества. Думая так, мы исходим из следующего свойства сверхсложных самоорганизующихся систем - как «естественных», так и «человекомерных»: *слабые импульсы способны порождать качественно новые состояния системы*. При простом увеличении внешнего силового давления система продолжительное время воспроизводит один и тот же набор структур. Но в состояниях неустойчивости, в точках бифуркации небольшое воздействие-укол порождает из-за кооперативных эффектов новые структуры и уровни организации (см. например,[1], [9],[13]).

К функциональной роли «джокеров» в становлении культурно-языковых систем, отсылает самое первое в истории науки этимологическое определение культуры, данное Цицероном: cultura это причастие будущего (sic!) времени от глагола *возделывать*.

2. Взаимодействие человека и культуры - родной и иной - *синергийно*. Макроконтекст культуры всегда предстает перед человеком во фрагментах, в частных ситуативных контекстах и единичных образах. По этим случайным *стимулам* сознание восстанавливает с большим или меньшим успехом всю картину целого *целиком*, а затем оперирует ею. Обычному человеку доступны все базовые смыслы культуры. Это поразительно, а кажется само собой разумеющимся! Сознание встречается с новым образом или понятием, обычно неполным или расплывчатым, оно справляется с эмоционально-когнитивным диссонансом, «выращивая» на основе ассоциирования со знакомыми или псевдознакомыми образами и понятиями новую смысловую целостность.

В ходе семинара для учителей истории (Москва, 2003) попутное замечание ведущего об общей этимологической основе русских слов «раб» и «ребенок» вызвало со стороны слушателей яркие эмоциональ-

но-вербальные реакции - несогласия, удивления, интереса, сомнения. Благодаря коммуникативному, эмоционально-когнитивному резонансу утверждения ведущего (субъективно нового для этой группы) и когнитивной базы минигруппы возник спонтанный «полилог-резонанс» (не дискуссия!) [13:17]. В частности, прозвучала реплика об этимологии слова «отрок» («от-речь от речи, от права голоса»), кто-то вспомнил старое присловье «Бог дал, Бог взял». Таким образом в коллективном языковом сознании этой минигруппы было реактивировано и/или сформировано представление о диахронически изменчивом месте Ребенка в культуре.

Минимальная, но личностно значимая порция информации в состоянии переструктурировать и усложнить ментальную сферу языковой личности, расширить ее доступ к макроконтекстам культуры. С другой стороны, для освоения этой минимальной порции требуется мобилизация всей ментальной сферы личности.

Очевидно, что культурно-языковой опыт нации влияет на характер мышления человека, форматы его жизненного мира и поведенческих стратегий. Менее очевидно влияние «языкового существования» [7] *обычного* человека на становление лингвоконцептосферы. Культурные матрицы значений не просто воспроизводятся и транслируются в интеракциях, а заполняются субъективными смыслами, тем самым *непрерывно пересоздаются* языковой личностью, а это опосредованно переструктурирует макроконтекст культуры. «Действия каждого отдельного человека могут влиять на макросоциальные процессы и образцы поведения (...), приводить к смене макросоциальных структур» [10: 168-169]. В резонанс с коммуникативной средой и «ритмом вещей» попадает «ритм глубинного внутреннего Я человека–творца» [ibidem: 236].

Аспект креативности (культуротворчества) языкового существования человека существенно усложняет принцип организационной рекурсии, согласно которому индивид является частью общества, но и общество представлено в каждом индивиде в том, что любой индивид *пользуется* языком общества, его культурой и нормами.

В глобализирующемся мире катастрофы, мгновенно переводящие социокультурную среду в иное качественное состояние, и фрагменты частного опыта коммуникации оказываются потенциально равноценными в том, что касается их влияния на макроконтекст культуры. В этой перспективе любое действие (в том числе коммуникативное) любого члена социума потенциально является «ответственным поступком», оно *считается*. Приведем несколько разнородных примеров:

1. «11 сентября Америка стала другой. Страна никогда не вернется к прежнему состоянию» (Дж. Буш-мл. Радиообращение к нации 12.09.2001).

2. В 1954 году Роза Паркс, смертельно устав после работы, отказалась освободить в автобусе место для белых. Этот инцидент послужил поводом для судебного разбирательства, которое, в свою очередь, стало началом всеамериканского движения за гражданские права чернокожих.

3.О причине массовых беспорядков в пригородах Парижа зимой 2006 года говорит их участник: «Саркози назвал нас «сбродом», и мы мстим!»

4. Учебный текст о счастливой жизни советских чукчей и тяжелой судьбе американских алеутов, помещенный в учебнике английского языка для технических вузов 60-х гг., дал начало потоку анекдотов «о чукчах».

3. Голографическая и гомеопатическая метафоры: возможности моделирования лингвоконцептосферы. Ментальность человека и сеть общекультурных смыслов связаны в коммуникативной среде отношениями взаимосозидания, синергетического взаимодействия. Взаимообуславливание мира субъективных смыслов человека (лингвоконцептосферы) имеет своим следствием (и, по принципу положительной обратной связи, своим источником!) определенное фрактальное самоподобие и изофункциональность микроконтекстов культуры (отдельных коммуникативных эпизодов, прецедентных текстов, артефактов и т.п.) и макроконтекста культуры (тотального дискурса, всего говоримого и производимого в данном культурно-языковом сообществе в данную эпоху). Попутно заметим, что эти же системные свойства позволяют построить *парное понятие* о народе как коллективной личности, по Н.С. Трубецкому, и об отдельном рядовом человеке как о репрезентанте этноса, по Л.Н. Гумилеву. Изофункциональность макроконтекста и микроконтекстов культуры поддерживается, в частности, тем, что **любой** «человек стремится к внутренней связанности [4: 107], а «биографический опыт, как и культурные коннотации, классифицирован по правилам организации значений» [ibidem, 68]. Это обстоятельство дает основание судить о структуре и самоорганизации лингвоконцептосферы, опираясь на частный опыт людей, совершающих коммуникативное «действие в сфере культуры» [15: 9].

Относительно простая фрактально-динамическая модель лингвоконцептосферы (сверхсложной системы) базируется на общенаучных метафорах, снижающих абстрактность модели и повышающей ее наглядность [3:17]. Представлению структуры разных сверхсложных сис-

тем служит *голографическая* метафора, источником которой являются пионерские работы по оптической голографии 60-х годов. «Голограмма имеет ассоциативные свойства: преобразованный «вид» части действует как *отсылочная* (курсив наш. - Е.Н.) информация о любой другой ее части. Целое свернуто и распределено одновременно в каждой части» Используя голографическую метафору для представления функций мозга в процессах восприятия и памяти, (которая обладает, между прочим, «энергией связи»!), К. Прибрам пришел к выводу о том, что голографическая память является *распределенной* [14:163].

Голографическая метафора как нельзя лучше, на наш взгляд, передает суть эпистемического соотношения макроконтекста и микроконтекстов культуры: частный коммуникативный опыт - это фрагмент (фрактал) культурной «голограммы», в котором *свернута и распределена* лингвоконцептосфера.

В синергетической лингвокультурологии, которая учитывает *миропорождающую* роль «малых значимостей» (фракталов), голографическая метафора, указывающая на способ хранения и репрезентации элементов лингвоконцептосферы, должна быть дополнена «гомеопатической». Последняя представляет креативный характер самоорганизующейся системы смыслов, указывает на способность отдельных коммуникативных событий - фрагментов чьего-то частного опыта языкового существования - становиться при определенных контекстных условиях «малыми толчками на входе», меняющими структуру целой культурно-языковой системы. От перлокутивного эффекта кем-то сказанных слов (пренебрежимо малых единиц?) в некоторых случаях зависит не только коммуникативное поведение непосредственных слушателей, но и динамика социокультурной реальности в целом, становление или переустройство частных и национальных концептосфер.

В логике самоорганизации концептосферы заложена не только *эволюционность* культурных концептов, о чем подробно пишет Ю.С.Степанов [15 и 16], но и, как представляется, их потенциальная «*революционность».* Последнее свойство связано с тем, что сеть культурных смыслов, интериоризированных личностью, находится в состоянии стабильности особого рода – неравновесного равновесия. Качественные изменения, накапливаясь, в какой-то момент приводят систему к взрыву, к фазовому переходу. Переходы лингвоконцептосферы в новое качественное состояние часто кажутся неуловимыми, но эти системные переходы поддаются фиксации на уровне новых текстов-знаков, текстов-«джокеров», хаотических аттракторов. Появившись в новом, сильном, заметном контексте, такой текст перекочевывает в виде цитаты в другие авторские тексты или напрямую в узус, в «фольклор». Относительную степень хаотической аттрактивности текстов легко оп-

ределять массовостью их появлений в узусе. Основная масса этих новых текстов-«джокеров» довольно быстро снова уходит из коллективной когнитивной базы. У других более счастливая судьба – они становятся прецедентными текстами, - специальными параметрами порядка в национальной лингвоконцептосфере, «руслами». Приведем два образца текста-«джокера» с высокой степенью хаотической аттрактивности:

1.Реплика российского президента из речи в немецком бундестаге (2002 г.) «Берлинскую стену убрали. Стены у нас в головах остались» моментально перешла с уровня официального дискурса в сферу интракультурной рефлексии, во многом благодаря повторам в немецких СМИ. В течение месяца эту реплику, с разнообразными метакомментариями, приходилось много раз слышать в ситуациях неформального общения.

2.В 1998 году прецедентным текстом, «афоризмом года» стала фраза одного косноязычного оратора: "Хотели как лучше, а получилось как всегда". Зерно перлокутивного эффекта, который, конечно, не был подготовлен автором этого случайного шедевра– точно схваченное соотношение Воли человека и непреодолимых Обстоятельств в русском культурном пространстве.

Подобные тексты-«джокеры» на короткое или продолжительное время становятся, как сказано, «руслами» коллективного языкового сознания, задающими рамку и способ восприятия социокультурной реальности, и до определенной степени ориентирами коммуникативного поведения членов сообщества.

По «теории Логократии» Александра Гениса, Октябрьская революция победила из-за трех удачно найденных слов – «большевик», «Советы», «ЧК». За иррациональной броскостью этого суждения - положительная обратная связь, существование которой обеспечивает самоорганизацию сверхсложных систем: малый толчок на входе (сказанное Слово) может при определенных условиях давать ощутимый результат на выходе (в данном случае - изменение социального строя). «Теория логократии» хорошо согласуется с одной из базовых посылок теории социального интеракционизма, так называемой Теоремой Томаса: «Если ситуация определяется как реальная, она реальна по своим последствиям» (цит. по: [9: 66]).

Креативность лингвоконцептосферы дана для наблюдения в микроконтекстах, где непрерывно пересоздаются и нередко возникают новые смыслы. Эти смыслы часто проходят не по «затратным» путям вербальной рефлексии, а появляются в результате коммуникативного, эмоционально-когнитивного резонанса языкового сознания с наличной «реальностью», диктующей изменение поведенческих и психических стереотипов, например:

Две девочки (5-6 лет) кружатся под музыку, смеются и напевают. Их матери громко шикают на них: "Вы что, с ума сошли?" Девочки замолкают, неуверенно притоптывают, смущенно оглядываются на посетителей. (Тверь, 2002, в бистро).

Короткая ориентировка с общим смыслом "Запрет на самовыражение в зоне Чужого" разом определяет представления детей о недопустимом поведении, обозначая зону Чужого.

Обратная (взаимопорождающая) связь слов-концептов, дискурса и «реальности № 1» более всего заметна в эпизодах с эффектом коммуникативного, эмоционально-когнитивного резонанса, «вложенных» в метакоммуникативные комментарии самих участников коммуникативного события, например:

«Мун и его жена, на грандиозном празднике на стадионе в Москве, назвали себя всемирным отцом и всемирной матерью. И тут (!) я понял наконец, куда я попал, с кем был все эти годы» (Л.С., православный священник, доцент, 65).

Когда мы наблюдаем за коммуникативным поведением современных образованных русских (и в меньшей степени – немцев), нередко создается впечатление «магического» влияния Слова на динамику происходящего. О сохранении этноспецифической роли сказанного Слова свидетельствует то, что прототипический Русский относится к сказанному Слову по-прежнему серьезно, как к материализуемой сущности. И кажется, что в ответ на это «коммуникативное ожидание» слово самоосуществляется! Это свойство ментальности по-прежнему входит в автомодель русской культуры, в отличие от немецкой автомодели, для которой характерны коммуникативные табу на подобные темы в публичном дискурсе. Об этом свидетельствует, в частности, то, что коммуникативные ситуации, отмеченные духом «практического мистицизма», воспроизводятся в русскоязычных СМИ без иронических, отстраняющих комментариев. Приведем два характерных примера.

В телерепортаже о массовом угоне автомобилей прозвучали интервью с пострадавшими, в том числе с режиссером Г. Панфиловым:

„Майор, принимая мое заявление об угоне машины, сказал: "Вы только не думайте, что ее надо искать. И тогда она найдется". Я и не думал. И, представьте, она нашлась!" ("Вести", РТР, 12.10.03).

Совет-ориентировка Майора «не думать» лишь внешне напоминает психологический тест-шутку «не думай о белой обезьяне». «Думать о машине» в логике «бытового мистицизма» значило бы препятствовать ее обнаружению. Короткое высказывание насыщено *негативирующими аттракторами,* к которым можно отнести совет-императив с запретом нежелательного действия «не думайте», элиминирование агенса действия «надо искать» (вместо возможного «милиция должна искать»),

возвратная форма глагола «найтись» (вместо возможного «найти»), местоименный субститут «она» (вместо возможного «Ваша машина»). Вообще, речевой взнос Майора – образчик мастерского, вполне осознанного обращения со словом и мыслью как с орудиями, с помощью которых все еще можно подействовать на «реальность №1».

Приведем похожий пример (но противоположный по векторной направленности) положительной аттракции:

Меня <…> попросили написать гимн святому Даниилу <… >. Ничего в голову не шло. Было три часа ночи. Я разозлилась на себя: «Гори все огнем! < *…> Завтра скажу, что не справилась». И только я это подумала, у меня столб пламени вспыхнул над пианино <…> я схватила полотенце, намочила и положила на это пламя. Пламя погасло, но сажи от него не осталось. Через 15 минут гимн был готов. Это был знак свыше. Видно, мама устроила мне этот заказ в небесной канцелярии!» (интервью с И. Грибулиной, «Российская газета», 6.09.2003).*

Идеи и субъективные смыслы, манифестируясь в коммуникативном действии, становятся при определенных контекстных и социальных условиях Реальностью, культурообразующим фактором. Осознавая эту, отнюдь не мистическую, силу слов, специалисты из разных гуманитарных областей все определеннее говорят о дискурсивной природе общества.

Итак, креативное взаимодействие языкового сознания и лингвоконцептосферы в процессе самоорганизации сверхсложной системы культурных смыслов удобно представлять посредством голографической метафоры, выражающей принцип фрактальности, или pars pro toto, и гомеопатической метафоры, выражающей принцип положительной обратной связи «малых значимостей» и системы культурных смыслов в целом.

Литература:

1. Алефиренко Н.Ф. Поэтическая энергия слова. Синергетика языка, сознания и культуры. - М.: Academia, 2002.

2. Аршинов В.И., Свирский Я.И. Синергетическое движение в языке// Самоорганизация и наука. Опыт философского осмысления. - М., 1994.

3. Базылев В. Н. Новая метафора языка: Семиотико-синергетический аспект: Дис... д-ра филол. наук. - М., 1999.

4. Бергер П., Лукман Т.,Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания. М.: «Academia-Центр», «Медиум», 1995. – 323 с.

5. Бранский В.П. Теоретические основания социальной синергетики// Вопросы философии, 2000, № 4. С. 112 –129.

6. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. – М.: Русское слово. 1997.
7. Гаспаров Б.М. Язык. Память. Образ. Лингвистика языкового существования. М.: НЛО, 1996.
8. Герман И. А. Речевая деятельность как самоорганизующаяся система: К становлению лингвосинергетической парадигмы: Дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 1999.
9. Ионин Л.Г. Социология культуры: Учебное пособие для студентов гуманит. и соц.-экон. направлений и спец. вузов. – М.: Логос, 1996.
10. Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Основания синергетики. Режимы с обострением. Самоорганизация. Темпомиры. - Спб.: Алетейя. 2002.
11. Малинецкий Г.Г., Потапов А.Б. Джокеры, русла, или Поиски третьей парадигмы// Синергетическая парадигма: многообразие поисков и подходов. - М.: Прогресс-Традиция, 2000. С.138 –155.
12. Маслоу А. Г. Мотивация и личность. - СПб.: Евразия, 2001.
13. Ничипорович Е.А. Коллективная языковая личность в открытом коммуникативном эпизоде. Автореф. ... канд. филол. наук. - М., 1999.
14. Прибрам К. Нелокальность и локализация: голографическая гипотеза. //Синергетика и психология. Тексты. Вып.1. Методологические вопросы. Под ред. И.Н. Трофимовой и В.Г. Буданова Изд-во МГСУ «Союз» 1997. С.156-184.
15. Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. - М.: Академический проект, 2001.
16. Степанов Ю.С. Протей. Очерки хаотической эволюции. - М.: Языки славянской культуры, 2004.
17. Тер-Минасова С.Г. Язык и межкультурная коммуникация. - М.: Слово/Slovo 2000.
18. Флоренский П. А. Христианство и культура.- М.: Фолио, 2001.

Анатолий Корчинский

АПОФАТИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА И АВАНГАРДНЫЙ КРЕАЦИОНИЗМ ЯКОВА ДРУСКИНА

В «Материалах к поэтике Введенского» Яков Друскин писал, что работа поэта, та поэтическая «критика разума», которую он осуществляет, есть «не скептицизм и не нигилизм, <…> а скорее апофатическая теология (Дионисий Ареопагит), богословие в отрицательных поняти-

ях»[1]. То же самое пишет он и о собственном сочинении 1942 года – трактате «Формула несуществования»[2]. Соседство нигилизма и апофатического богословия, а также сама возможность их спутать, допускаемая мыслителем в этих оценках, кажутся весьма примечательными. Можно предположить, что отождествить эти способы думать позволяет только одно видимое основание – негативность как методическая основа каждого из них. Именно принципиальное различие в трактовке роли и, вероятно, природы отрицания в этих двух случаях стремится подчеркнуть Друскин.

К этому различию мы ещё должны будем вернуться, а пока следует обратить внимание на то, что, говоря о поэзии Введенского, философ говорит вовсе не об «апофатической эстетике» (каковую нам хотелось бы здесь обсудить), но – буквально о поэзии как апофатическом богословии. Это значит, что он не пытается выделить какой-то специальный вид поэзии или отдельную тему в поэзии, которая была бы, скажем, устремлена к тому, к чему стремится негативная теология. Он также далёк от того, чтобы уподоблять поэзию Введенского этому виду богословия. Создаётся ощущение, что поэзия и апофатическое богословие в данном случае для Друскина это одно и то же. Речь, таким образом, идёт не о метафоре, не о логическом или риторическом сходстве между искусством и богословием, но о том, что первое буквально выполняет функцию второго. Между прочим, здесь мы сталкиваемся с примером того, что в другом месте мыслитель называет «единосущностным» высказыванием: два понятия, чьи отношения в данном случае суть отношения между означающим и означаемым, – поэзия и апофатика – не подобны, но – тождественны друг другу.

Вообще, когда к чему-либо прилагается определение «апофатический», подразумевается всё-таки подстановка определяемого слова, основанная на подобии и отсылающая, по большому счёту, лишь к операции отрицания, которая служит логическим каркасом апофатики. Впрочем, чаще в таких случаях используется более нейтральный термин «негативный/ая»: негативная антропология, негативная герменевтика, негативная сакрализация, негативная идентификация и т.п. Слово «апофатический» слишком крепко спаяно с богословской традицией, а потому не так легко сочетается с понятиями, не связанными с теологической проблематикой.

Негативность – материя культурно и экзистенциально значимая, а равно и – логически тривиальная, что нередко заставляет исследовате-

---

[1] Друскин Я. Материалы к поэтике Введенского // Введенский А. Полное собрание произведений: В 2-х тт. М., 1993. Т. II. С. 169.
[2] Друскин Я. Лестница Иакова. СПб., 2004. С. 19.

лей заговаривать, к примеру, об «апофатической поэтике»[1] как опыте работы с негативным в поэзии вообще. Под такой поэтикой подразумевается тематическое поле отрицательности в поэзии – мотивы исчезновения, отрицания/вычитания, опустошения, смерти… Подобную тематизацию «негативных факторов» в искусстве, как мне кажется, удачнее было бы называть эстетикой негативного или эстетической негативностью, а не «апофатической поэтикой», поскольку здесь вовсе не проблематизируется способность мысли мыслить немыслимое и способность слова говорить о несказуемом, как это происходит в апофатической теологии. Здесь апофатика не является ни методом мышления, ни специфической дискурсивной стратегией, действующей на пределе возможностей языка и выходящей за этот предел.

Австрийский исследователь Петер Цима[2], исследуя концепт негативного в эстетических воззрениях Малларме, Валери, Адорно и др., предпочитает говорить об «эстетической негации», «эстетическом отрицании», а не об апофатическом методе в искусстве. Философ Карл-Хайнц Борер, повествуя об эскалации отрицательности в искусстве XX века, меняющей самые предпосылки эстетического, называет это явление «эстетикой негативности»[3]. То есть в том случае, когда речь не идёт о своего рода эпистемологии произведения искусства, когда не ставится под вопрос одна из главных функций языка – функция называния, – термин «апофатический» применительно к эстетике ощущается как не вполне уместный.

Гораздо ближе, на мой взгляд, к сути апофатики в поэзии подходит Наталия Азарова[4], когда говорит о ней как о способе поэтического говорения о том или ином предмете, задействующем отрицательные механизмы высказывания. Однако предмет негативно-поэтического высказывания в этом случае потенциально может быть любым, а потому здесь мы тоже имеем дело с неким вариантом секуляризованной апофатики.

Говоря об «апофатической эстетике», я хотел бы, напротив, сохранить коннотативный шлейф этого термина, связанный с богословием и с сакральным. Мне кажется, что, по меньшей мере, такой подход адекватен объекту моего сегодняшнего интереса – Якову Друскину.

Однако почему речь должна идти об «апофатической эстетике», а не взаимоотношениях апофатической теологии и эстетического поиска

---

[1] О необходимости концептуализации этого феномена говорил мне в частном разговоре петербургский литературовед Денис Ахапкин.

[2] Zima P.V. Ästhetische Negation. Das Subjekt, das Schöne und das Erhabene von Mallarme und Valery zu Adorno und Lyotard. Würzburg, 2005.

[3] Bohrer K.H. Ästhetische Negativität. Munich, 2002.

[4] Азарова Н. Апофатическая теология и/или апофатическая поэзия // Топос. Литературно-философский журнал. Публ. от 29 мая 2006.

XX века? Меня всегда занимал вопрос: почему таким мыслителям, как Друскин, для развёртывания философского или богословского высказывания необходимо вторжение на территорию искусства? Довод о том, что философия и – тем более – богословие всё более тяготеют к иррациональному, а поэзия предоставляет для иррационального язык, представляется не просто тривиальным, но – неверным по существу. В мышлении, например, Хайдеггера нет ровно ничего иррационального, но при этом его стремление к сращиванию поэтического и философского языка совершенно не удивительно. У меня нет ответа на этот вопрос, но в качестве такового я довольствуюсь двумя взаимодополняющими версиями.

Первая версия принадлежит Алену Бадью, который считает первую половину XX века «веком поэтов»[1]. Но подразумевает он под этим именем вовсе не поэтический бум, а весьма специфическую ситуацию – «шов» между философией и поэзией, вернее «подшитие» первой к последней. Это не означает, что поэзия вмиг становится более философичной, чем ранее – чем во времена Джона Донна или Фридриха Гёльдерлина. Здесь дело в том, что то, чем призвана заниматься философия, а именно – предоставлять место рождающейся истине, на время отходит к ведомству поэзии, обыкновенно обеспечивающей лишь одно из четырёх условий производства истины[2]. К этому можно добавить, что поэзия принимает на себя также и теологические функции.

Вторая версия детерриториализации философии и богословия в эпоху авангарда состоит в том, что эти теоретические дискурсы в это время впускают в себя поэзию как «приём», который позволяет им «остранить» ключевые термины, наполнить традиционные слова новым смыслом.

Одним из таких понятий, подвергающихся радикальному обновлению в этот период, является понятие негативности, релевантное как для философии, так и для теологии. Возможно, столь масштабно это понятие не переосмыслялось никогда ранее. В начале XX века Бергсон и Хайдеггер говорят о полной невинности и наивности мысли, ещё даже не прикоснувшейся к проблеме небытия[3]. И усилия обоих (а потом и их многочисленных последователей и конгениальных мыслителей) направлены на то, чтобы как можно глубже вдуматься в тайну ничто, обнаружить в его глубине нечто большее, чем бесплодное отрицание, кружащее вокруг самого себя. И точно так же, как Бергсон отказывает в праве на существование понятиям негативного ряда (отрицание, отсут-

---

[1] Бадью А. Век поэтов // Новое литературное обозрение. 2003. №63.

[2] Бадью А. Манифест философии. СПб., 2003.

[3] См. Бергсон А. Творческая эволюция. М.-Жуковский, 2006; Хайдеггер М. Европейский нигилизм // Хайдеггер М. Бытие и время. М.: “Республика”, 1993.

ствие, небытие) в области онтологии, Витгенштейн дисквалифицирует отрицание с точки зрения его познавательных и знаково-референциальных возможностей: раз уж любое высказывание по определению утвердительно, а отрицанию «в действительности ничего не соответствует», то само его существование противоречит принципу «О чём нельзя говорить, о том следует молчать». Знаменитый императив «Логико-философского трактата»[1] положителен, он заставляет умолкнуть всякую, в том числе и апофатическую, речь о немыслимом и несказуемом. Это как бы предел апофатики как метода (до которого ранее доходил, может быть, только поздний неоплатоник Дамаский), дальше предписания Витгенштейна – лишь вера, мистический опыт или же – их отсутствие, но – так или иначе – молчание.

Однако этого недостаточно. В эту эпоху, когда уходит в прошлое (так и не состоявшаяся) онтология негативного, существует величайшая обеспокоенность его новым статусом. И этот новый статус оказывается весьма капитальным: достаточно вспомнить, какая роль отводится отрицательности и ничто у Кожева, Хайдеггера и Сартра, в немецкой негативной антропологии и – что особенно интересно для нашей темы – в попытках «атеологии», религии без Бога, религии отсутствия и ничто у раннего Александра Кожева[2] и зрелого Жоржа Батая[3].

Та же обеспокоенность свойственна и философской теологии Якова Друскина, особенно в поздний период, который, однако, следует рассматривать в исключительно тесной связи с периодом чинарским, как часть единой эволюции.

Друскин выдвигает оригинальную концепцию отрицания и ничто, которая сохраняет за его теологией статус радикальной апофатики. Но это – с одной стороны. С другой стороны, эта теология уже, по большому счёту, не может именоваться «апофатической» в привычном смысле, так как традиционная негативность теряет в ней всякую действенность. Двойственность ничто у Друскина, о которой я собираюсь сказать, соответствует двойному отношению к апофатике в XX веке: с одной стороны, апофаза утрачивает свою силу как отрицательный метод. Это довольно ясно показал впоследствии Жак Деррида, проанализировавший философскую[4] и богословскую[5] негативность с точки зрения её состоя-

[1] Витгенштейн Л. Философские работы. М., 1994.
[2] Кожев А. Атеизм и другие работы. М., 2007.
[3] Батай Ж. Внутренний опыт. СПб., 1997.
[4] Деррида Ж. От экономии ограниченной к экономии всеобщей. Гегельянство без утайки // Деррида Ж. Письмо и различие. М., 2000. С. 400-445.
[5] Деррида Ж. Кроме имени // Деррида Ж. Эссе об имени. М., 1998. С. 71-134; Деррида Ж. Как избежать разговора: денегации // Гурко Е. Деконструкция: тексты и интерпретация. Минск, 2001. С. 251-315.

тельности как операции и выяснивший её способность сохранять и «утаивать» отрицаемое. Апофатика в свете этого анализа не идёт дальше стандартного для метафизики определения бытия как присутствия, хотя и ведёт речь о том, что превосходит всякое бытие. С другой стороны, возникает новая нужда в апофатике, потому что только она позволяет сделать скачок за пределы порочного круга негативности, очерчивающего возможности мысли и языка. В этом смысле не эстетическая негативность, но апофатическая эстетика сохраняет и обновляет традицию апофатики религиозной, дает пространство для философско-теологичес-кой медитации о Боге, творении мира и т.д.

Далее мне бы хотелось остановиться на дополнении к трактату Друскина «Видение невидения», которое носит название «Рассуждения о Библейской онтологии, о тайне контингентности, о моём рабстве и о моей свободе и об эсхатологии, не вошедшие в "Видение невидения"»[1]. Специфика центральной идеи этих текстов выглядит рельефнее, если её сопоставить с таким памятником русской религиозно-философской мысли как «Свет невечерний» Сергия Булгакова[2], потому что этот текст Друскина, хотя и не отсылает явно к тексту Булгакова, однако, встраивается в особую традицию рассмотрения проблемы ничто, восходящей (по крайней мере, для русских философов) к Шеллингу[3].

Булгаков в своём сочинении даёт подробный анализ всех ответвлений отрицательного богословия, рассматривает представления о ничто в античной философии, в еврейской мистике, а также, разумеется, в средневековой теологии и классическом философском идеализме. Он выделяет два принципиально различных направления в мышлении о ничто: апофатика христианского богословия, свойственная прежде всего традиции Восточной церкви (это апофатика антиномий и «безусловного отрицания») и монистическая апофатика, присущая неоплатонизму, свойственная также буддизму Махаяны и тому, что Булгаков называет «рационально-мистическими» доктринами христианства – мистике Экхарта, Бёме, а от них ведущая к диалектическому учению классического идеализма. Ясно, что Булгаков отстаивает путь антиномий, которые он отличает от логических и диалектических противоположностей, противоречий и парадоксов. Антиномия не снимается в рамках дискурсивного мышления. Так, основная антиномия религиозного сознания – имманентность трансцендентного и трансцендентность имманентного – предполагает сочетание апофатики (применительно к трансцендентно-

[1] В кн. Друскин Я. Лестница Иакова. С. 125-175.
[2] Булгаков С. Свет невечерний: Созерцания и умозрения. М., 1994.
[3] Schellings Münchener Vorlesungen: Zur Geschichte der neueren Philosophie und Darstellung des Philosophischen Empirismus. Leipzig, 1902. S. 203-262.

му) и катафатики (применительно к имманентному) как двух взаимодополнительных методов.

В вопросе о творении мира из ничего Булгаков различает два вида отрицания, выделенных в античности и зафиксированных в древнегреческом языке: μη ον (мэон) и ουκ ον (укон), а также весьма тщательно обдуманных Фридрихом Вильгельмом Шеллингом. Мэон означает невыявленность и неопределенность как потенциальность бытия, укон соответствует полному отрицанию бытия как факта. Булгаков указывает, что когда в христианском откровении говорится о творении ex nihilo, то подразумевается чистое несказуемое ничто, которого нет, абсолютное «не», именно его задействует подлинно христианская апофатика, не сбивающаяся к совмещению центральной антиномии бытия и небытия, как это происходит в неоплатонизме и диалектике. Однако Булгаков говорит в то же время о необходимом превращении укон в мэон в процессе творения мира, так как «ме он есть беременность, ук он – бесплодие. Чтобы из небытия могло возникнуть некое что, ук он должен стать меоном, преодолеть свою пустоту, освободиться от своего бесплодия»[1]. То есть в божественном творении Булгаков оставляет место для мэона – «ничто с потенцией нечто». Понятно, что в отличие от неоплатоников, такое «подъятие из укона в меон» осуществляется творческим актом Творца.

О симметрии в отношениях имманентного и трансцендентного, бытия и ничто, свидетельствует и «религиозный материализм» Булгакова, который рассматривает бытие мира как процесс, прямо продолжающий изначальный творческий акт Бога, непрестанно длящееся творение, совершаемое при непременном активном участии самой материи. Исследователь понятия «ничто» в христианской метафизике Виктор Нечунаев замечает, что концепт Софии у Булгакова также знаменует о подмене абсолютного ничто его компромиссным вариантом «потенцированного ничто» – мэоном[2].

В теологии Друскина, также опирающегося на двойное значение понятия ничто в греческом языке, μη ον (мэон) и ουκ ον (укон), устраняется всякая симметрия между божественным ничто и тварным бытием, между трансцендентным и имманентным, между отрицанием и утверждением. Эта асимметрия устанавливается с помощью закона «одностороннего синтетического тожества», согласно которому «что» (бытие, однако – бытие особое, «мир до грехопадения») «тожественно» «ни-

[1] Булгаков С. Указ. соч. С. 160.

[2] Нечунаев В.В. Категория ничто и смысл негативности в апофатике Мейстера Экхарта. Дисс. на соиск. уч. степ. канд. филос. наук по специальности 09.00.03 – История философии. Новосибирск, 2004.

что», однако «само ничто» не «тожественно» «что». «Само ничто» (или μη ον) это мир после грехопадения, имманентный мир. Мышление, приписывающее ничто самостоятельность и обладание собственным началом («само»), а значит, предполагающее наличие для него референта в действительности и, в конечном счёте, онтологизирующее его, – и есть нигилизм – то, что следует отличать от мышления апофатического. По Друскину, нет двух онтологически различимых видов ничто – ничто одно, проблема только в том, что ничто, которое выступает «как подлежащее в предложении» есть уже мэональное ничто, ничто мира, связанное с желанием, грехом и потенциальностью (то есть с тем, что, по Друскину, всегда может быть, но никогда не есть), а также, разумеется, с самим отрицанием.

Божественное, абсолютное ничто, из которого Бог творит мир, не содержит никакой потенциальности, оно «есть» то, чего нет. Оно вечно и не предшествует творению, так как предшествование – категория времени. Оно «есть» то, о чём нельзя даже сказать в духе Парменида: «Ничто не есть». Это ничто, о котором ничего нельзя сказать, кроме того, что Бог сотворил из него мир. Об этом ничто нельзя сказать и то, что оно онтологично, ибо оно не соотносительно с бытием, которое, впрочем, «тожественно» ему. Речь о нём возникает только в контексте высказывания о внебытийном Событии – о сотворении мира. По большому счёту, речь вообще не шла бы о ничто, то есть о предельном понятии негативного ряда, если бы было возможно неотрицательное высказывание об этом Событии. Но потенциально бесконечной серии отрицаний, ведущей к μη ον, у Друскина противостоит «тожество» бытия божественному безусловному ничто (ουκ ον).

Самой существенной, как и прежде, является проблема высказывания о ничто. Однако его несказуемость нисколько не смущает Друскина, он недвусмысленно связывает своё «одностороннее синтетическое тожество» с иероглифическим языком чинарей, с тем, что вслед за Введенским он называет «звездой бессмыслицы», алогичным языком «единосущности». Бессмысленное высказывание, как и означающее «ничто», нереферентно, оно не соотносится ни с какой областью или состоянием мира, ни с каким «положением дел». Бессмыслица не есть простое отрицание смысла, равно как и ничто не есть простой результат отрицания бытия: ни то, ни другое в конечном счёте невозможно, ибо ни в том, ни в другом случае не уничтожается окончательно *возможность* смысла или бытия. А ведь именно возможность, потенциальность, по Друскину, не дают отрицанию окончательно свершиться, дойти до собственного предела (а в случае апофатической негации – предел негативному движению кладёт не сам Референт апофатического выска-

зывания, но именно – неизбывно утвердительная, тщетная[1], «утаивающая» природа отрицания, которая не позволяет ему выйти за пределы круга имманентности и замыкает его в дурную бесконечность μη ον).

Антиномизм Булгакова оставляет мысль в пределах действия негации, за этот предел способен шагнуть только молчаливый опыт веры. Ничто Друскина как пустое понятие, призванное лишь для того, чтобы указать на Событие творения[2], устремляет мысль за эту границу, заставляет работать с ней и мыслить то, что находится за пределами отрицания и основанной на нём потенциальности, – мыслить невозможное, «место», где встречаются избыточное означающее («ничто») и избыточный референт (Бог как «абсолютный творческий акт»[3]).

Возможно, в этом и состоит причина того, что апофатика нуждается в эстетике, хотя и в эстетике особого рода – в письме, оперирующем иероглифом, в сущности, пустым знаком, указующим на то самое Событие (или «начало события»), которое наблюдают вестники[4].

Кирилл Дроздов

КОММУНИКАТИВНОЕ СООБЩЕСТВО: ЧИНАРИ

В этой статье мне бы хотелось поделиться своими размышлениями о содружестве чинарей. Я сосредоточусь на том, что можно назвать логикой организации коммуникативного сообщества. То, что чинари, – дружеский кружок со своей особой философией, оригинальными взглядами на науку, своеобразным мировоззрением и неподражаемым творчеством, – обо всем этом говорилось не раз. Я попытался обнаружить здесь логику, которая, с одной стороны, позволила бы установить глубокое единство творчества чинарей, их взглядов и самой жизни; с другой, на примере чинарей охарактеризовать необычное явление, которое

[1] Магун А.В. К проблеме Ничто у Хайдеггера и Сартра // Ж.-П. Сартр в настоящем времени. Автобиографизм в литературе, философии и политике. СПб., 2006. С. 124-133. См. также статью того же автора «Опыт и понятие революции», опубликованную 64-ом номере журнала «Новое литературное обозрение» за 2003 год.

[2] «...Ничто, о котором ничего нельзя сказать, кроме того, что Бог сотворил из него что» (Друскин Я. Лестница Иакова. С. 133).

[3] Там же. С. 127.

[4] «Вестники наблюдают творение мира» (комментарий Друскина 1968 года к тексту 1933 года «Вестники и их разговоры», см.: Друскин Я. Вестники и их разговоры // Логос. 1993. №4. С. 93.

современная философия именует *сообществом* и описать опыт сообщества, т.е. коммуникацию как таковую.

Феномен сообщества и его своеобразный опыт с трудом поддаются описанию в традиционных терминах теории культуры. Сообщество неопределимо в понятии; можно предложить такое рабочее определение сообщества: «Сообщество – это коммуникативное, творческое образование, которое обладает особым экзистенциальным статусом, определяющим собой соответствующие формы опыта».

Как известно, опыт не фиксируем традиционными способами: жизнь, дружба, любовь всегда говорят сами за себя, пользуясь человеком только как соединительной связью между ними и могуществом языка. Эти стихии лишь проявляются в конкретном живом существе, которое становится точкой, стягивающей, концентрирующей свойства – собственно, живущей, любящей, дружащей; без этих линий напряжения не будет индивидуальности, о которой уже можно будет сказать: «Она любит», «она живет», а не наоборот. Тем не менее, эти «рассказы» вполне можно записать, но потребуются особые средства и, более того, - особое «настроение», образ мышления, особый взгляд от того, кому потребуется это сделать. И особый образ сплетенной воедино жизни и творчества, пример которого дает нам сообщество чинарей.

Дружба для чинарей была, без натяжек, тем, без чего они бы остались в культурной памяти лишь как писатели, поэты, философы, преподаватели, служащие, но не как «чинари». Именно совместность их работы и жизни делает их сообществом – не фиксируемым ни in vitro, ни in vivo ярким событием. Именно вместе они переживают особый род опыта, создают особую сцену письма, особый театр. Сообщество – не тотальность, не единство, где нивелируются частности и единичности; сообщество – это одновременно и всё, что его образует, и связи, которые существуют между этими единичностями в опыте их со-бытия, совместного бытия. Сообществом становятся те, кто (или что) совместно переживает некоторый опыт; в конце концов, сообщество и есть коммуникативный или же – коммунитарный – опыт. Жизнь и искусство в нем сливаются воедино. Опыт искусства позволяет увидеть сущность жизни, неотделимую от самой жизни, т.е. жить–творить. Один из наиболее авторитетных теоретиков коммунитарности – Ж.-Л. Нанси – говорит о невозможности сконструировать рациональное представление о сообществе и заполняет эту лакуну формулой «тело/мысль», которая указывает на парадоксальное, абсурдное совмещение в опыте сообщества невыразимости тела как такового и невыразимости чистого смысла.

Так, чинари – Введенский, Друскин, Липавский, Хармс, Олейников, отчасти Заболоцкий – предстают уже не как личности, не в конкретике своих трудов и дней, а как связанные друг с другом и не существующие

друг без друга узлы одной кристаллической решетки: связи между ними могут усиливаться или ослабевать, они могут исчезать из видимого поля, но они никогда не разрушатся без того, чтобы не разрушилась вся структура «кристалла» в целом, их совместный опыт.

Тем не менее, попытки зафиксировать подобный дружеский опыт если и возможны, то необычны, маргинальны и лишь по форме могут напоминать литературные произведения, по сути же указывая – и, одновременно, являясь совершенно другим родом опыта. Так, например, осталось известное свидетельство Друскина, в котором с точностью до года оценена по пятибалльной шкале динамика отношений между чинарями.

	В<веден-ский>	Д<рус-кин>	Л<ипав-ский>	О<лей-ников>	Х<армс>		
В<веденский>		3,5	5	4	4	(16,5)	1932 – 1935
Д<рускин>	3,5		5	4	3	(15,5)	
Л<ипавский>	5	5		3	3	(16)	
О<лейников>	4	4	3		3,5	(14,5)	
Х<армс>	4	3	3	3,5		(13,5)	
В<веденский>		3,5	5	–	3,5	(12)	1936 – 1941
Д<рускин>	3,5		4,5	–	5	(13)	
Л<ипавский>	5	4,5		–	3	(12,5)	
Х<армс>	3,5	5	3	–		(11,5)	

С одной стороны это не более чем курьезный документ, едва ли имеющий право претендовать на соответствие неким имевшим место реальным отношениям[1]. С другой же стороны, эта таблица фактически фиксирует нефиксируемое: во-первых, отношение – дружеское расположение, нейтральность или неприязнь – можно лишь условно выделить как доминирующее в определенном промежутке времени, тем более таком большом, как несколько лет; во-вторых, этот документ парадоксален еще и потому, что предполагает другой способ чтения, исключающий документ из архива, из истории, из линейного и непрерывного времени. Фактически, таблицы, составленные Друскиным, – это способ каталогизации аффекта, способ, если не парадоксальный, то, по меньшей мере, игровой. Оценка здесь превращается в иероглиф, который

[1] Таблицы составлены Друскиным в конце 1960-х годов, приведены в сб. «Сборище друзей, оставленных судьбою»: А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: «Чинари» в текстах, документах и исследованиях: В 2-х т.т. Сост., подгот. текста и коммент. Л. Друскиной, В. Сажина, А. Машевского. – М.: Научно-издательский центр «Ладомир», 2000. Т.2. Приложение #50. С.811.

становится не более – но и не менее, – чем поводом вспомнить и пережить заново все то, что действительно происходило между друзьями.

Временные отрезки в данном случае фактически лишены размерности, их соотнесенность с конкретным летоисчислением условна, поскольку служит только для фиксации роста или спада интенсивности отношений. Внутри отрезков, с одной стороны подразумевается поистине цветущая сложность человеческих отношений, зафиксировать которую едва ли возможно, а, с другой, градация доминирующей эмоциональной окраски позволяет воспринимать конкретный отрезок времени как безразмерный, условную точку на координатной сетке. Рассмотрение частных отношений здесь возможно только через призму всех отношений в данном сообществе. Подобное сочетание множественности, сложности опыта и его условного «оценочного» воспроизведения, подобной распределению связей в структуре атома, делает приведенное свидетельство несовершенной, но уникальной попыткой записать опыт сообщества, его обстояния, выразить его уникальную единичную множественность. Кроме того, здесь возникает проблема времени, которую чинари постоянно обсуждали и разрешали очень своеобразно.

Как же решали проблему записи опыта чинари? Для них, пожалуй, одним из наиболее адекватных путей реализации коммунитарного опыта, который позволяет не разделять переживание опыта и его «запись», стало искусство. Кстати, важнейшая роль искусства, тех особых знаков, которые оно творит в своих попытках выразить сущность мира и вещей, подчеркивается и французским философом Ж. Делёзом, одним из теоретиков логики смысла и абсурда. По мысли Ж. Делёза, искусство способно «трансмутировать материю», преобразить ее посредством стиля, одушевить вещество и дематериализовать физическую среду – иными словами, создать особый тип знака, в котором пребывает сама сущность, свойство первичного мира. Само искусство является способом раскрыть сущность; это опыт, посредством которого человек обретает способность видеть, чувствовать и понимать мир именно таким, какой он есть.

Искусство оказывается первично по отношению к жизни, но само искусство чинарей-обэриутов определяется контекстом их взглядов, жизненных установок и практик. Это творчество коммунитарно, оно стоит в одном ряду с чудотворством, дарением, коммуникацией.

Во-первых, это особая область пронизывающей повседневность игры: например, постоянный перформанс, свойственный Хармсу, или игра в слова, пример которой зафиксирован Т.А. Липавской в «Разговорах чинарей»[1]. Игра здесь предстает способом существования сообщества, в

[1] «У Н. А. (Заболоцкого) прочел Н. М. (Олейников) «Похвалу изобретателям».

котором каждый – посредством игровой практики – способен оставаться в поле анонимности и проявляться только в качестве «играющего», произносящего бессмысленные слова: «требуха», «головизна», «бирюльки» и т.п. Иными словами, игра дает возможность не отождествляться с чем-либо однозначным, с какой-либо ипостасью, но – тем не менее – соприсутствовать, сопереживать опыт. Игра – вспомним бахтинскую формулу – предоставляет «не-алиби в бытии»: поскольку само бытие одновременно и единично, и множественно, как утверждает Ж.-Л. Нанси, то и составляющие его части как бы мерцают между индивидуальной закрытостью и определенностью и открытостью в коммуникации, из которой следует безындивидуальность.

Диалогическое начало превалирует в игре и разговоре чинарей, но этот диалогизм отличается от бахтинского варианта тем, что диалог здесь оказывается не следствием, а предпосылкой возможного, но совсем не обязательного появления индивидуальности, побочным и преходящим продуктом которой становятся фигуры говорящего и слушающего. То, что традиционно считается затруднением коммуникации в качестве передачи и приема информации или «коммуникативным провалом», в том случае, если сообщение не воспринимается как прагматический стимул к действию, в диалогике сообщества является фундаментальным условием. Разговор, очерчивающий сообщество – не более чем просто разговор, даже «пустая болтовня», взаимный дар слова, а не обмен словами, как удачно выразил это Ж. Л. Нанси: «Любая речь есть одновременность как минимум двух речей. <…> Смысл – это когда сказанное мною не является просто «сказанным», но, чтобы быть сказанным, воистину, должно вернуться ко мне сказанным повторно. <…> Логос – это диалог, но диалог не имеет своей целью прийти к «консенсусу», его задача в том, чтобы настраивать, просто настраивать, придавая тон и интенсивность,<…> некоторое «с-» смысла, множественность его возникновения» . Так, в данном выше примере сама игра не воспроизводится, а лишь описана, условно фиксирована; сама же игра и является опытом сообщества, его особым сущностным «письмом», искусством, реально способным творить, – и творить чудеса.

Н. А.: Мне нравится. Чего-чего тут нет. Не знаю только, хорошо ли «бирюльки».
Н. М.: Не хочешь ли ты этим сказать, что много требухи?
Тут началась особая словесная игра, состоящая в преобразовании, подмене и перекидывании словами по неуловимому стилистическому признаку. Передать ее невозможно; но очень большая часть разговоров сводилась в этом кругу людей к такой игре; победителем чаще всего оставался Н. М.. На этот раз началось с требухи и кончилось головизной» (Разговоры чинарей/ «Сборище друзей…», Т.2. С.195-196).

Можно отметить, как особая словесная игра чинарей не просто следует принципу коммунитарной диалогики, но и обнаруживает отсутствие фундаментального основания монологической речи: если для высказывания смысла необходим ответ, повтор уже сказанного, то «преобразование, подмена и перекидывание словами» в разговоре чинарей нарушают смысловую полноту речи.

Сообщество чинарей радикализует диалог, который перестает выражать смысл, поскольку не реализует уже принцип повторения, а сам становится смыслом, своеобразной онтологической коммуникацией, смысл в которой с необходимостью дополняется бессмыслицей.

Важно отметить единственный источник опознавания речи, позволяющий сообществу появляться и «упорствовать в бытии» – это стиль. Этот безындивидаульный стиль, который становится идиостилем (индивидуальным стилем) уже для всего сообщества в целом, т.е. парадоксально выражает множество голосов через общие им всем признаки, актуализирует структуру сообщества через разговор или письмо (в данном случае их можно с полным правом приравнять друг другу).

Разработанная Я. Друскиным теория трех стилей[1] – стилей, градуирующих степень тождественности говорящего, знака и денотата – играет одну из ключевых ролей в понимании коммунитарности, ее двойной логики существования и выражения.

Во-вторых, выражением единого основания жизненной и творческой практики сообщества становится особый театр, в котором актерская игра перерастает из воспроизведения реальности в «игру» качеств самого мира. Так, «катающийся на велосипеде», «сидящий на шкафу», «произносящий фразу «мы не пироги»» или «искусство это шкап» являются остраненными ролями, которые неотделимы от актеров и позволяют им стать воспринимаемыми, но которые не принадлежат им и не являются их неотъемлемыми свойствами. Так, например, случай № 20 Хармса «Неудачный спектакль»[2] остраняет действие, относит его

---

[1] *Яков Друскин*. Рассуждение, преимущественно в низком стиле (*Друскин Я.С.* Лестница Иакова: Эссе, трактаты, письма/ Сост., вступ. статья, Л.С. Друскиной; Подгот. текста, примеч. Л.С. Друскиной, С.С. Полигнотовой. – СПб.: Академический проект, 2004. С.531-538).

[2] «*На сцену выходит Петраков-Горбунов, хочет что-то сказать, но икает. Его начинает рвать. Он уходит.*
Выходит Притыкин.
Притыкин: Уважаемый Петраков-Горбунов должен сооб... *(Его рвет, и он убегает.)*
Выходит Макаров.
Макаров: Егор... *(Макарова рвет. Он убегает.)*
Выходит Серпухов.

в сферу предполагаемого, отсроченного, несостоявшегося, но и представляет другое действие, которое замещает собственно игру и становится совместным «переживанием» самой по себе человеческой телесности. Поэтому спектакль называется не «неудавшимся», т.е. несостоявшимся, а «неудачным», действие в котором *имеет* место, но не соответствует заранее фиксированному либретто. Сама жизнь предстает в театре чинарей как игра, – игра свойств мира, комбинирующихся и перекомбинирующихся случайно, по неизвестной человеку логике и вне хронометрируемого времени.

В творчестве чинарей возникает своеобразная троякая утопия: языка, времени и мира. Все три утопических проекта имеют четкую ориентацию на изначальность, они сконцентрированы вокруг своих истоков, а не стремятся к сложности развитой системы. Утопия языка имеет место в начале мировой истории, еще до появления человека; время – как время события – также сводится к нехронометрируемым отрезкам сколь угодно короткой или долгой «вечности, равной мгновению», которая соответствует моменту абсолютного начала мира; мир предстает неким состоянием до творения, до разделения на живое и неживое, до концентрации жизни в существах, до появления индивидуальности и социальности – в состоянии невинной юности. Все три утопии, так или иначе, входили в круг тем, обсуждаемых чинарями и выразились в их разнообразном творчестве, в самой их жизни.

Опыт сообщества, как можно увидеть в творчестве чинарей, непосредственно переживается и выражается в иероглифе, особом «знаке», где знак тождествен своему смыслу. Для неотличимой от реального опыта и выражаемой в таких знаках коммуникации уже нет необходимости в выражающей себя индивидуальности, в разделении (всегда ущербном) на субъект и объект, на тело и мысль. Это идеальный язык первозданного мира, в некотором смысле, – «ангельский язык», язык славословий, в котором слово и сущность нераздельны и неслиянны.

Утопию языка у чинарей можно рассмотреть через ее связь с идеей «праздности», «непроизводительности» сообщества, что во многом объ-

---

Серпухов: Чтобы не быть... *(Его рвет, он убегает.)*
Выходит Курова.
Курова: Я была бы... *(Ее рвет, она убегает.)*
Выходит маленькая девочка.
Маленькая девочка: Папа просил передать вам всем, что театр закрывается. Нас всех тошнит!
Занавес»
Даниил Хармс. Неудачный спектакль (*Хармс Д.* Собрание сочинений: В 2-х т. – М., 1994. Т.2. С.278).

ясняет как специфику жизни и творчества группы, так и особую тему «вестников», существ из «соседнего мира». Термин «вестник», который, так или иначе, использовали Друскин, Липавский, Введенский (Хармс даже прямо называл себя «вестником»), является переводом греческого слова άγγελοσ, т.е. «ангел». Ангелам присуще такое свойство, как праздность, но соответствует оно уже постапокалиптическому миру, состоянию пребывающей Славы божьей, когда уже не будет ни времени, ни желаний, ни исходящей из желания и производящей время необходимости действия. Эта тема постоянно присутствует у чинарей: сущностная неподвижность, созерцательность и отсутствие желаний у идеального существа из другого мира, находящегося по соседству с человеческим миром нужды и забот, мира, соприкоснуться с которым можно лишь вне времени, т.е. перестав быть человеком. Липавский пишет о таком состоянии в трактате «Исследование ужаса»: «Я буду жить как мушка, отливающая золотом, между двумя рамами, как помещик, не зная бед, как крохотный паучок среди растянувшейся по цветной беседке паутины. И весь мир будет протекать, пересыпаться сквозь меня, как песок сквозь горлышко песочных часов. <…> Что же нужно человеку? Ему нужно созерцание»[1].

Коммунитарность, опыт сообщества – это состояние отсутствия целесообразной и результативной деятельности, «праздность», необходимая для непосредственного созерцания вещей, равно философского и поэтического, и досуг, необходимый для игры и дружеской беседы. Как пишет в своей работе, готовящейся к публикации на русском языке, теоретик сообщества Дж. Агамбен: «Бездеятельность в действительности не означает, лень, безделие. Речь скорее идет о деятельности, которая состоит в том, чтобы привести к состоянию бездеятельности, покоя, в том, чтобы приостановить акт всех человеческих или божественных деяний, их des-oeuvrer (отсылка к известной работе Ж.-Л. Нанси «La Communauté Désoeuvrée» - *К.Д.*)»[2]. В такой трактовке темы праздности, бездеятельности мы выходим, с одной стороны, к проблеме истоков и предназначения власти и к «анархической утопии», а, с другой, – к теме времени.

Утопия времени является одной из фундаментальных тем для чинарей, равно как и для теории коммунитарности в целом. Друскин размышляет над понятиями времени и вечности с целью «расширить» мгновение уникального опыта до уровня совместности, до опыта сообщества друзей в «большом мгновении». Липавский показывает относительность линейного непрерывного времени, сводя к такой же условно-

[1] *Леонид Липавский.* Исследование ужаса/ «Сборище друзей…», Т.2. С.76, 78.
[2] *Джорджио Агамбен.* <Искусство, без-деятельность, политика>/Пер. с ит. Дм. Новикова. – в печати.

сти определяемую исходя из непрерывного времени индивидуальность. Это позволяет ему осуществить возврат к чистому языку, к возможности безличного говорения. С другой стороны, подобный коммунитарный опыт описывает и М. Бланшо, когда называет поэзию, искусство деятельностью ума как таковой, творчеством, в которой самоуничтожается личность, дабы язык имел возможность говорить сам[1].

Коммунитарные принципы своеобразно определили строй поэзии Введенского, особенно с 1930-х гг. Введенский, по воспоминаниям Друскина, буквально «жил стихотворением» и от стихотворения к стихотворению; здесь способ поэтического выражения опыта сообщества пронизывает жизнь поэта, у которого не было даже собственного письменного стола.

Хармс – отчасти поэт, отчасти теоретик – использует другой способ записи опыта, основанный на случайности; стиль его произведений соответствует стилю его поведения в дружеском кругу: мнимая непоследовательность, отрывочность многих его текстов объясняется тем, что фактически через поэта выражаются различные, несовозможные и неподобные друг другу сущности, «пролетающие» сквозь его жизнь и его стихи. У Хармса в стихе воплощается непоследовательность мира и арациональность жизни; они формируют доминанту его стиля, которую Друскин назвал «ситуационной бессмыслицей».

Как утверждает теоретик сообщества Ж.-Л. Нанси, со-общество предшествует обществу, социальности как таковой: система общественных отношений, общественная структура не противостоит коммунитарности, но, очевидно, является выморочной, фиксированной ее формой, лишившейся оптимального соответствия жизни, вечной игре форм и сущностей. Опыт сообщества противостоит завершенности, сопротивляется фиксации в культурной памяти, артефактах или архиве, он невоспроизводим (хотя и может повторяться, но какого типа это повторение – тема для особого разговора). Иными словами, сообщество существует в модусе ненаходимости и противостоит всему, что стремится к целостности и синтезу или предполагает их.

Коммуникативное сообщество не обладает никаким определяющим его конструктивным принципом или сущностным признаком, который находился бы по другую его сторону, как некий трансцендентный принцип – это не сообщество верующих, объединяемых в собор через обóжение, не промышленное производство, не государственный аппарат, не семья и не литературный кружок. В коммуникативном сообще-

[1] *Морис Бланшо.* Пространство литературы/Пер. с фр. Б. Дубина, С. Зенкина, Д. Кротовой, В. Большакова, Ст. Офертаса, Б. Скуратова. – М.: Логос, 2002. С.81-119 (Глава 4).

стве нет идеи финитности, не устанавливаются конечные цели и функции, оно антиэсхатологично, чем и отличается, например, от христианского собора, братства верующих. Ж.-Л. Нанси предлагает в качестве основополагающих принципов установления коммуникации между составляющими частями сообщества дружбу или любовь. Любовь не принадлежит никому, ничего не производит и лишь устанавливает особую поверхность-границу между любящими, что, собственно, и позволяет им коммуницировать в разделении события любви, в сообществе.

Все же рискну предположить, что коммунитарность в варианте чинарей тесно связана с религиозной идеей соборности. Принципиальное разделение *communauté* и *communion*, которое стремится установить Ж.-Л. Нанси в рамках своей программы «деконструкции христианства», здесь действует лишь частично. Скорее всего, в случае чинарей важную роль играло то, что наследовали они русской религиозной философии. О чем можно утверждать с уверенностью, так это о том, что для чинарей творчество, искусство, дружеское общение и дружеские повседневные разговоры суть проявление одного принципа – неразрывности жизни и творчества, преображающего саму жизнь и единственно способного дать гарантию бессмертия души. Только в опыте сообщества, где через условные личные маски собеседников выражают свой смысл множественные сущности мира, возможно говорить о вечном бытии носителей этих неразрушимых сущностей.

Вот как об этом «опыте вечности» пишет Ж. Делёз: «Не индивидуумы конституируют мир, но свернутые миры, сущности, конституируют индивидуумов <…>. Без искусства мы [эти миры – *К.Д.*] никогда не познаем. Точка зрения не смешивается с тем, кому она принадлежит, а внутреннее свойство – с субъектом, которого оно индивидуализирует. <…> Сущности умирают, если умираем мы, но если они вечны, то и мы некоторым образом бессмертны. Таким образом, они делают смерть менее вероятной: единственное доказательство бессмертия, единственный шанс его обрести – эстетический: «вопрос о реальности Искусства и вопрос о реальности Вечности души»».

Вспомним начало «Исследования ужаса» Липавского: по сути своей, все старания человека сводятся к тому, чтобы обрести друзей, которых еще или уже нет, с которыми мы разлучены временем и пространством. Этим другом может стать любой другой – камень или бабочка, температура или Иван Иванович Хармс, человек или волна. Тогда между нами возникают отношения, которые способны упразднить время, оставив только любовь и дружбу.

Валерий Демьянков

ТВОРЧЕСКОЕ И РУТИННОЕ УПОТРЕБЛЕНИЕ ЭПИТЕТОВ КРАСОТЫ: АТТРАКТИВЫ[1]

1. Введение

Для чего человек хочет понять, что такое творчество?

Художник-прагматик ответит: чтобы самому научиться творить и достичь этим успеха. А исследователь скажет скорее так: чтобы научиться увидеть творчество даже там, где непосвященный этого не заметит.

Иначе говоря, в самой идее творчества заложены две проблемы:

- Что имеется в виду, когда констатируется творческий момент: творческая удача, творческое употребление языка и т.п.?

- Чего конкретно хотят достичь, стремясь к творческому успеху?

В последние годы к словам – лидерам интеллектуальной моды относятся *концептуальный* и *креативный*, употребляемые как эпитеты, то есть, как оценочные атрибуты. У них, среди прочего, есть общая сема «праздничность, изобретательность, оригинальность»: это связано с историей самих терминов.

Это приводит меня к следующей гипотезе: творчество связано со стремлением к радости. У так называемых оптимистичных творцов – это просто радость, а у мрачных творцов – злорадство.

Естественно, творческая радость не противоречит даже самым рутинным процедурам, связанным с языком. Вспомним слова Потебни: «Дробность, дискурсивность мышления, приписываемая языку, создала тот стройный мир, за пределы коего мы, раз вступивши в них, уже не выходим; только забывая это, можно жаловаться, что именно язык мешает нам продолжать творение» [Потебня 1862: 168]. Даже видя старые, привычные выражения языка, часто констатируют новаторство; и именно с новаторством (*novelty* или *originality*) связывают часто творче-

[1] Работа над статьей выполнена при поддержке гранта Федерального агентства по науке и инновациям № НШ-6469.2008.6 «Оптимизация семиотических процессов в многоязычных контекстах».

ский момент в языке[1]. Или, еще точнее – как заметила Д. Таннен, творчество состоит в «вечном поле напряжения между фиксированностью и новаторством»[2].

Когда-то Оскар Уайльд сказал: «It is only the unimaginative who ever invents. The true artist is known by the use he makes of what he annexes, and he annexes everything»[3]. Он предвосхитил высказывание Томаса Элиота: «Immature poets imitate; mature poets steal»[4]. Иначе говоря, как язык, так и творчество в широком смысле – нечто вроде «эпистемического диалога» с прошлым (в смысле [Cowart 1993: 1]).

Границу между творчеством, оригинальностью и «оригинальничаньем» (то есть, новаторством ради новаторства, без «творческой целесообразности» – ср. некогда популярное понятие «революционная целесообразность», с помощью которого иногда оправдывалось бесчеловечное) зыбка. Эту границу можно провести по-разному, в зависимости от того, как отвечают на сформулированные выше вопросы.

А именно, есть творческие и рутинные способы использования семиотических «измерений» указанных эпитетов. В синтактике – это необычные соположения имен предметов с эпитетом красоты, в семантике – необычная дробность vs. рутинная дробность («щепетильность») в упоминании степени привлекательности. А в прагматике – творческое vs. рутинное упоминание красоты в различных, иногда не очень уместных обстоятельствах.

«Языковая креативность» в наибольшей степени связана с теми моментами в исторической социологии текста, в которые рождаются но-

---

[1] Ср: «Productivity: that property of the language-system which enables native speakers to construct and understand an indefinitely large number of utterances, including utterances that they have never previously encountered. … Ehere are of course utterances whose novelty does not consist solely in the fact that they have never occurred in the previous experience of the speaker or writer, but in their acknowledged originality of style; and it is for this kind of novelty or originality that the term *creativity* is most appropriate (though it is not uncommonly used by linguists for what we are calling productivity). Whether creativity is a property of languages or a characteristic feature of the use made of languages by particular speakers and writers on particular occasions is debatable» [Lyons 1977: 76-77].

[2] «… the eternal tension between fixity and novelty that constitutes creativity» «постоянное напряжение между фиксированностью и новизной, составляющее креативность» [Tannen 1987: 585].

[3] «Изобретает всегда только тот, кто лишен воображения. Настоящий художник, как известно (или: получает известность тем, что. – В. Д.), вплетает в свое произведение, а он вплетает все».

[4] «Незрелые поэты имитируют; зрелые поэты крадут».

вые, до тех пор не используемые резервы языковой системы. Однако, что в языке квалифицировать как новое и кого считать истинным виновником творчества – вот это-то и оказывается, как будет показано дальше, проблематичным.

2. Понятие аттрактива

Аттрактивный тип эпитета красоты – тот случай, когда о предмете говорят как привлекающем внимание человека. Тогда говорят, что предмет «показывает» себя красивым, **привлекает** внимание (привлекателен), **пленяет** взор (пленителен), **очаровывает** его (очарователен), **прельщает** своею красотой (прельстителен), см. [Демьянков 2004].

К активному, или аттрактивному, типу относятся, таким образом: *пленительный*, *очаровательный*, *привлекательный*, *прелестный*, *обворожительный* и *чарующий*. В качестве синонима для *некрасивый* употребляется «дистрактивный» эпитет *отвратительный*, внутренняя форма которого указывает на каузацию движения от некрасивого предмета, например, на удаление взгляда (*отвратительное платье*).

Обработка большого корпуса русской художественной литературы 18–21 вв. показала, что три идеи – *пленительность*, *очарование* и *прелесть* – по-разному естественными представляются как в рутинной, так и в торжественной речи о красоте. Наиболее часто употребляются *прельстительный/прелесть/прелестница, прелестник*; в полтора раза реже – *очаровательный/очарование*; реже всего и очень неравномерно по литературным эпохам и жанрам употребляется *пленительный*. В то же время в русской художественной литературе очень часты нерутинные употребления все тех же эпитетов.

Иногда в рамках фразы рядом идут две или три эти лексемы. В частности, в свое время клишировалось сочетание ***очаровательная прелесть***. Встречается оно у самых разных авторов: *Мы остались одни; унесли кожу и подушки, и остров получил для меня свою прежнюю* ***очаровательную прелесть*** (С. Аксаков. «Детские годы Багрова-внука»; у Аксакова много примеров и в других произведениях); *В нем все чуждо нашим нравам и духу, все, даже самая* ***очаровательная прелесть*** *поэзии* (А. Пушкин. «Критика и публицистика»). Продолжена эта традиция и в конце 20 – начале 21 в. Однако словосочетание *прелестное очарование* употребляется считанное количество раз и не клишировалось[1].

[1] Ср.: *Ваша* ***очаровательная прелесть*** *или, так сказать,* ***прелестное очарование****, Лизавета Степановна...* (А. А. Потехин. «Шуба овечья – душа человечья: Драма в четырех действиях», 1855); *Мне так же трудно выразить мои благоговейные чувства, мое восхищение и мой восторг, как трудно определить словами* ***прелестное очарование*** *моей Веры* (Г. И. Чулков. «Голос из могилы», 1921).

В тот момент, когда это словосочетание родилось, имела место креативность. Это была творческая находка. С течением времени эта креативность стала банальностью.

Поскольку встречаются контексты, в которых представлены одновременно все три эпитета – *пленительный*, *очаровательный* и *прелестный*[1], – мы можем сделать вывод о несинонимичности и неантонимичности этих трех единиц.

Более того, обладают они различной динамикой употребительности. *Пленительный* сегодня употребляется все реже, мода на него, возникшая в на границе 18 и 19 вв., постепенно проходит, а вот *очаровательный* – один из любимых эпитетов 20 в., вплоть до последнего времени. Его употребительность увеличивается каждые 50 лет примерно в 2–3 раза.

Чаще всего пленительность фигурировала в художественной литературе 19 века, в послереволюционный период употребительность резко упала. На рубеже 20–21 веков эпитет *пленительный* употребляется примерно столь же редко, что и на рубеже 18–19 вв., когда он только был введен в российский лексикон куртуазных образов. Этот образ был навеян картиной сдачи в плен[2] сначала прекрасной даме-воительнице, а

[1] Три разных именования встречаем в таких предложениях: *Из этого возникают* ***пленительные*** *песни о «****прелестях*** *земли» и о «****очарованиях*** *жизни»* (В.Брюсов. «Федор Сологуб, как поэт»); *Но сейчас Лопахин не видел ни* ***пленительного очарования*** *омытого дождем леса, ни печальной* ***прелести*** *доцветающего неподалеку шиповника* (М.Шолохов. «Они сражались за Родину»).

[2] Похожей внутренней формой обладают переводные эквиваленты в некоторых западноевропейских языках. Во французском *captivant*: *la captivante rondeur des formes* – «пленительная округлость форм» (H. de Balzac. «La femme de trente ans»). В английском *captivating*: *such engaging and captivating manners, softness, and gentlenes* – «такие обаятельные и пленительные манеры, мягкость и кротость» (E. of Chesterfield. «Letters to his son», 1746) и лишь отдаленно напоминающее его *taking*: *All his sweet motions, all his taking smiles* – «все его обаятельные движения, все его пленительные улыбки» (H.Fielding. «Amelia», 1751). Сложнее в итальянском: есть *cattivante* ‘пленительный’, а есть еще и cattivo ‘плохой’, родственное ему. В испанском имеем *cautivador* и *cautivante*: *Y el sabor del agua era cautivante* «И вкус воды был пленителен» (J.Vera. «Un Mudo en la Garganta») и т.д. А в немецком языке от глагола *gefangennehmen* ‘взять в плен’ нет эпитетов, узуально соответствующих русскому *пленительный*: глагол *fesseln* ‘приковать’ близок по внутренней форме к русскому *пленять*, но причастие от него *fesselnd* реже или даже никогда не употребляется в значении ‘пленительный’. Ср.: *ein fesselnder Vortrag* «интересный доклад»; *ein fesselnd geschriebenes* Buch «захватывающе написанная книга».

потом – просто прекрасной даме[1]. Психоаналитик усмотрит в этом проявление извечного мужского мазохизма, а этолог – биопрограмму мужских особей как вспомогательных членов сообщества животных.

Эпитеты *пленительный* и *очаровательный* очень хорошо вписывались в литературу в первую треть 19 в. Именно в это время прилагательные на *-тельный* в большом количестве вошли в русский язык[2]. В этом отношении креативности не было. Другое новшество – *пленитель* – за пределами этой эпохи изредка употребляется и сегодня, но не в переносном, а в прямом смысле[3] как «человек, берущий или взявший противника в плен», например: *Пролетные пленители земли / Лишь по пути заносят к нам преданье / О благах, нам обещанных вдали*! (М. Погодин. «Черная немочь»); *Данила служил своим пленителям долго, научился ихнему языку и перекочевывал с ними с места на место несколько лет* (Н.Лесков. «Легенда о совестном Даниле»).

Соперничество первоначальных синонимов – причастия *пленяющий* и прилагательного *пленительный* – закончилось распределением ролей: *пленительный* всегда теперь употребляется в переносном смысле, а *пленяющий* может часто употребляться и в прямом[4]. И в момент этого распределения ролей также имела место креативность.

---

[1] Со временем образ сдачи в плен настолько стерся, что в нередком словосочетании *пленительная свобода* противоречие замечается не сразу, ср.: *Между тем меня искали, звали в несколько голосов; я, хотя и слышала их, но как расстаться с пленительною свободою!* (Н. А. Дурова. «Кавалерист-девица. Происшествие в России»).

[2] Тогда появились, например: *бездоказательный, мыслительный, обворожительный, подготовительный, стеснительный*. Некоторые из прилагательных на *-тельный* сохраняли соотносительность с причастиями и имели процессуальное значение вплоть до середины 19 в. Например, *гасительный, незамечательный, разыскательный, стеснительный, угодительный* были синонимами причастий: *гасящий, не замечающий, разыскивающий, стесняющий*, ср.: *Врагу стеснительных условий и оков, / Не трудно было мне отвыкнуть от пиров* (А.Пушкин. «Чаадаеву»); *А разыскательный лорнет? А закулисные свиданья?* (А.Пушкин. «Евгений Онегин»). Соотносительность с причастиями постепенно утрачивается к середине 19 в., когда за причастием закрепляется категория процессуальности. Подробнее см. Лексика русского литературного языка XIX – начала XX века /Отв. Ред. Ф.П. Филин. М.: Наука, 1981. С.17 и след.

[3] У К.Бальмонта встречаем еще *пленительник*: *А наш пленительник долин, / Светящий нежный наш жасмин, / Не это ль красота*? («Жар-птица»). Это несомненная новация, не клишированная далее.

[4] Претендовать на креативность могла бы гибридная форма *пленящий*, но она отмечается как ошибка: *Автор перепутал, редактор проглядел – и получился уродец, помесь* ***пленяющих*** *и* ***пленительных*** (Н. Галь. «Слово живое и мертвое: от «Маленького принца» до «Корабля дураков», 2001»). Это случай «нечаянного креатива». Однако в стандартных определениях креативу приписывается преднамеренность.

На границе 19 и 20 вв. появилось заметное число неологизмов типа употребленного В. Жуковским эпитета *пленительно-девственный*[1]: *наивно-пленительный, пленительно-изящный* (А. Куприн), *опьяняюще-пленительный, задумчиво-пленительный, пленительно-буржуазно* (М. Кузмин), *пленительно-зыбкий* (В. Брюсов), *пленительно-мятежный*, *пленительно-унылый* (Вяч. Иванов), *пленительно-нежный*, *пленительно-юный, странно-пленительный* (К. Бальмонт), *пленительно-страшный* (И. Бунин) и т.п. Позже, под несомненным влиянием этой эпохи, встречаем: *пленительно-неуклюжий* (Ю. Олеша), *пленительно-простой* (В. Набоков), *пленительно-прекрасный* (Л. Соловьев), *пленительно-грустные стихи* (В. Чивилихин), примеры см. ниже. Даже *пленительно-грубый*: *Быть ли мне пленительно-грубым*? (Вен. Ерофеев. «Москва – Петушки»). Практически каждое из этих сочетаний регистрируется всего один раз на протяжении двухсотлетней истории данного эпитета. Это сигнализирует о том, что *пленительный* можно назвать еще продуктивным генератором креативности.

3. Управление

Начиная с 18-19 вв. при единице *пленительный* возможны два типа управления:

- предлогом *для*, например:… *летописи Новагорода в неискусственной простоте своей являют черты,* ***пленительные для*** *воображения* (Н.Карамзин, История государства Российского, т.6); *неустрашимость, всегда* ***пленительную для народа*** (там же, т.12); *В Лаисе нравится улыбка на устах, Ее* ***пленительны для*** *сердца разговоры, / Но мне милей ее потупленные взоры / И слезы горести внезапной на очах* (К.Батюшков); *Мне чужд их блеск, мне живость их – чужая; /* ***Не для меня пленительны*** *оне* (В.Бенедиктов);

- творительным падежом: *Твоею лирою пленяюсь часто я, / Но участь скудная известна мне твоя* (Ипп. Богданович)[2]; *И то сбылось – и ты явилась, / Опять* ***пленительна красой*** (И. Козлов); *Пленительна*

---

[1] Ср.: *и месяц и солнце не столь утешали / Светом своим, как ее пленительно-девственный образ* (В. Жуковский. «Наль и Дамаянти»).

[2] В 18 в. чаще всего глагол *пленить* в переносном смысле употребляется стихах Ипполита Богдановича (эпитета *пленительный*, впрочем, у него не находим): *Коль сердце не было ее взаимно страстно, /* ***Пленялся*** *он другой, для коей был он мил*. Встречаем у него же причастие: *Приманчивый призрак* ***пленяющих*** *красот / Далеко отстоял от счастья и спокойства.* Гораздо реже встречаем *плениться* у других авторов 18 в., например: *Тем лучше, ежели этот дурак в нее влюбился, да и ей простительно им* ***плениться*** (Д.Фонвизин. «Бригадир»). Ср. также: *Восторг внезапный ум* ***пленил****, / Ведет на верьх горы высокой, / Где ветр в лесах шуметь забыл; / В долине тишины глубокой* (М. Ломоносов. «Ода на взятие Хотина»).

бесстыдной наготою, / Она подходит к нашему герою (М. Лермонтов). В таком контексте можно видеть аналогию со словосочетанием *красива глазами*, перифразируемым как *обладающая красивыми глазами*, соответственно, имеем: *пленительная краса* и *пленительная бесстыдная нагота*.

А эпитет *очаровательный* обладает как минимум тремя возможностями управления:

- творительным падежом, как у глагола *очаровать*; это управление особенно часто встречается при характеристике внешности: *Танцы начались с вальса, и на этот вальс Аггей Никитич, в новом, с иголочки фраке, пригласил очаровательную аптекаршу, которая поистине была* ***очаровательна, если не лицом, то туалетом****, отличавшимся не роскошью – нет, – а вкусом* (А. Ф. Писемский); ср.: *Она очаровательна не одной* ***юностью****: она по-настоящему хороша* (М. А. Осоргин); в частности – красивой внешности, то есть, «красы»: *Но, ах, красой очаровательь, / Мой сын, не будь, как он, предатель*! (В. А. Жуковский). Творительный при имени на *-тель* – явный признак ушедшей эпохи, когда *очаровательный* еще воспринималось как «квазипричастие», отглагольное производное, сохраняющее управление глагола;

- предлогом *по* с наиболее широким спектром употребления, напр.: *Во-вторых, это был совершенно не тот характер как прежде, то есть не что-то робкое, пансионски неопределенное,* ***иногда очаровательное по своей оригинальной резвости и наивности****, иногда грустное и задумчивое, удивленное, недоверчивое, плачущее и беспокойное* (Ф. М. Достоевский).

- предлогом *в*, особенно при характеристике манер, напр.: *Очень часто, и надобно сказать –* ***очарователен в обращении****: умен, остер, любезен, вежлив...* (А. Ф. Писемский);

В истории события развивались следующим образом. На границе 18-19 вв. и в 19 в. конструкция *очаровательный* + *в* + имя качества или свойства употреблялась значительно чаще аналогичной конструкции с предлогом *по*, ср.: […] *лишняя страсть к благу общему, часто вредная, но очаровательная в великодушии своем*! (Д. В. Давыдов).

Однако предлог *в* употреблялся часто в рамках обстоятельства места или времени, т. е. не в конструкции с эпитетом, напр.: *Всё, что представить можно обольстительного, нежного, фантастического в пейзаже, самом очаровательном в мире* (Ф. М. Достоевский).

Возможно, для того чтобы избежать неправильного восприятия, в 19 в., а особенно на границе 19 и 20 вв., вместо конструкции с *в* некоторое время все чаще начинает употребляться предлог *по*: […] *не что-то робкое, пансионски неопределенное, иногда очаровательное по своей оригинальной резвости и наивности* […] (Ф. М. Достоевский). Такие обороты перифразируются с помощью оборота «судя по тому, как».

Однако в 20 в. и вплоть до настоящего времени со значительным превосходством лидирует предлог *в*, ср.: *Наташенька, вы очаровательны в своей наивности* (А. Б. Маринина). Современные авторы не боятся неясности роли предлога *в* (как «слуги» прилагательного *очаровательный* и как части обстоятельства места или времени) в таких предложениях. Свойства или проявления характера воспринимаются сегодня как рядоположенные надеваемой одежде. А обоснование (подаваемое оборотом с предлогом *по*) сегодня мало кого интересует. И в этом мы уже давно не осознаем креативности.

Немногочисленные примеры употребления предлога *по* в 20 в., хотя и отмечаются словарями как типичные (напр.: *Красивый, очаровательный по внешности* [Ушаков, ред. 1934-1940]), но встречаются лишь изредка, напр., в 1960-е гг.: *Они очаровательны по своей непосредственности и правдивой простоте* (Б. Кремнев). И вот такие ретроупотребления вполне могут претендовать на креативность.

Итак, *пленительный* и *очаровательный* обладают разными возможностями предложного управления. О пленительности говорят, указывая, для кого нечто пленительно или кого нечто пленяет. А об очаровании говорят, указывая, чем именно очаровываются. Учитывая же общую статистику употребления этих эпитетов, можем сделать такой вывод: в русских текстах более существенно указать инструмент привлечения, чем иные причины. Так, по-русски только уж очень нерутинно можно сказать: **Лиза была очаровательна / пленительна для Германа своим наследством* или **Люся привлекательна / пленительна / очаровательна своей жилплощадью*.

4. Кто пленителен и очарователен

Женщину и ребенка любого пола (даже юношу) в текстах называют пленительными почти без ограничений, это почти устойчивый оборот (подобно *синему морю* и *ясным глазам*), а зрелого мужчину – только приведя веские причины, скажем, указав на богоподобие или высокий социальный статус. То есть, женщина – обычно богиня, ребенок – всегда ангел, а мужчина – только иногда, а именно, когда не может буквально захватить в плен. Ср.: *Пленительна, как солнечная сила, / Та Клеопатра, с пламенем в крови, / Пленителен, пред этой Змейкой Нила, / Антоний, сжегший ум в огне любви* (К. Бальмонт).

До равенства полов далеко. Ведь даже ведьмы бывают пленительными: *Я должен доказать этой пленительной ведьме, что для царевича Хосро нет недоступных козлов* (А.Антоновская). А *пленительный дьявол* звучит странно: *Не человек, а пленительный дьявол в обличье маркиза!* (В.Пикуль).

Итак, пленительными называют тех, кто вряд ли способен пленить буквально. Тех же, кто с оружием в руках берет врага в плен, плени-

тельными в русской литературе не называют: вооруженный до зубов десантник не может быть «пленительным» при исполнении своих профессиональных занятий и вне креативного контекста.

Настоящим *пленителям* (пленяющим буквально) присуща **агрессивность**. Словосочетание *пленительные самки* шокирует в следующем тексте, поскольку предполагает («противоестественную») способность женских существ к агрессии: *у него в произведениях нет «женщины-общественницы», а есть «пленительные самки»* (Ю. Дружников, Куприн в дегте и патоке). Единорог, обладающий рогом, тоже по званию своему способен к агрессии, отсюда и преднамеренный эффект следующего предложения: *Когда звонят и на порог / Пленительный и белоснежный / Является единорог / И голосом безумно нежным / Он говорит: Пойдем мой милый / Я покажу тебе могилу / Ленина – / Не верь!* (Д. Пригов; пунктуация автора). Поэтому же и выбор: *Быть грозным или быть пленительным*? (Вен. Ерофеев). Плохо сочетается пленительность с **коварством**, своеобразным проявлением агрессивности: *Возможно, именно так начальник стражи султанского гарема заглядывает во внутренние покои пленительных, но коварных жен своего владыки* (Ф. Искандер). Поэтому-то и употреблен союз *но*, а не *и*. **Властность,** ассоциированная с агрессивностью, *пленительному* существу также не к лицу: *И было видно, что пленительная-то она сегодня пленительная и милая, но и властность свойственна ей* (В. Орлов. «Аптекарь»).

Так проявляется **закон небуквального употребления слов**: старайтесь не употреблять тропов там, где вы подозреваете, что вас могут понять буквально.

Это случай, когда плохо, если поймут неправильно, но еще хуже – если правильно (в прямом смысле) поймут. Поэтому можем сказать: семантическое согласование в данном случае – признак креативности. Выражение *пленительный бандит* звучит очень новаторски, несмотря на полное соответствие исходной логики внутренней формы этого словосочетания.

Очень близкое верно и для *очаровательности*.

Прототип очарования – утонченное и/или субтильное существо. Особенно часто – существо женского пола: […] *назначил хозяйкою очаровательную красавицу – жену одного из уездных предводителей* (Н. С. Лесков); *Для вас, щелкоперов, всякая очаровательная, только бы юбка болталась* (Ф. М. Достоевский). А также – дитя: […] *потому что мой маленький друг Харита – очаровательнейшее дитя* (Н. С. Лесков).

Представители некоторых наций традиционно считаются очаровательными – особенно те, чей стереотип ассоциируется с субтильностью и утонченностью, возможно, даже эффеминированностью: […] *улыба-*

ясь, твердили мне, что все это вздор, выдумка, клевета на очаровательных французов (Н. С. Лесков); *Японцы очаровательны* (Ф. И. Шаляпин); *Слушали очаровательных, милых и веселых итальянцев* (Ф. И. Шаляпин).

Очаровательный громила или *очаровательный великан* звучат парадоксально: быть одновременно крупным и утонченным можно, но необычно, также как быть *застенчивым вором* (И. Ильф, Евг. Петров). Однако для утонченной натуры такой эпитет более чем уместен: *Он находил, что всё идет хорошо, в столице полный порядок, министр очаровательный человек и работать с ним одно удовольствие* (А. И. Спиридович); *Миша* [младший брат Николая II] *был очаровательный человек, ласковый и мягкий в обращении* (Г. К. Романов).

И наоборот. Характеризовать женщин «бесполым» словосочетанием *очаровательный человек* стали на границе 19-20 вв., и чаще всего – в политическом контексте: *Засулич была человеком особенным и по-особенному очаровательным* (Л. Троцкий). И понятно почему: Засулич для Троцкого была *товарищ*, главное ее достоинство – успех в экспроприациях и уничтожении бесполого же классового врага, а не женское обаяние. Современник Троцкого имел все основания фиксировать в этот момент создание креатива.

Когда говорят об очаровательном мастере слова или живописи, имеют в виду чаще всего не человеческое обаяние, очаровательность человека, а очаровательность его творений: *Вы очаровательный* ***писатель*** *– / Бурлюка отрицательный двойник* (В. Хлебников).

Все это верно по отношению к человеку искусства, но не науки: *очаровательный физиолог* и *очаровательный филолог* характеризуют не труды, а только человеческие качества. Чем это объяснимо? Возможно, тем, что очарованный человек полностью или частично теряет способность к разумному суждению, столь необходимые для оценки научного труда.

Зато особым, двойным очарованием обладают исполнители: они очаровывают не только исполняемым произведением искусства, но и внешними проявлениями своей личности, которые слушатели и зрители воспринимают непосредственно: *Пока он творил непритязательно, ободряемый похвалами родных и товарищей – он оставался ‘очаровательным виртуозом’, не дававшим себе отчета в своей виртуозности* (А. Бенуа). То же относится и к очаровательному собеседнику – человеку очаровательному в качестве собеседника: *Гогося был очаровательным собеседником* (Н. А. Тэффи).

Словосочетания **очаровательная гражданка** и **очаровательные трудящиеся** несомненно креативны и звучат иронично в текстах 1920-30-х гг. И. Ильфа и Евг. Петрова, поскольку соответствующие предло-

жения не дают никаких оснований для квалификации очаровательности: указание на субтильность или женственность гражданок и трудящихся воспринимается как ирония, насмешка над человеком труда или намек на «интеллигентщину»; а общественный статус нивелирован – в отличие от *очаровательной доярки* или *стахановки*, ср.: *Теперь, когда он на минуту остался вдвоем с очаровательной гражданкой Калачевой, ему захотелось рассказать ей обо всех горестях и волнениях, но он не посмел этого сделать* (Двенадцать стульев); *Двое очаровательных трудящихся лежали на пляже* (Директивный бантик).

В 20 в. очаровательными – по разным причинам – становятся не только индивиды, но и их **группы**: […] *раздвинутый на широкие спортивные интервалы, замерший в салюте очаровательный строй горьковцев* (А. С. Макаренко).

5. Что пленительно/очаровательно в пленительном/очаровательном человеке?

Наиболее общее впечатление о человеке описывается как «очаровательный облик»: *Я восхищалась тем, как удивительно сохранила она в глубокой старости очаровательный, хоть и увядший* ***облик*** *махровой маргаритки* (А. Я. Бруштейн). Этот облик сопоставляется в данном случае с видом цветка – как прототипично очаровательного утонченного, изящного предмета.

Очаровательный облик складывается из видимых (внешних) и невидимых (внутренних) свойств.

Во внешности пленителя наиболее разнообразна, или, выражаясь словами товароведов, «диверсифицированна», пленительность лица и прилегающих частей: *На замок он пленительным лицом / Оборотился* (В. Жуковский). Пленительными бывают чаще всего глаза, волосы, губы, значительно реже – щеки, уши и нос.

О пленительной внешности говорит также описание движений, присущих частям лица. Это может быть общее выражение лица: *«Приказывать нечего», – отвечал князь, стараясь придать пленительное выражение своему лицу* (А. Герцен). Пленительно и сложное мимическое движение, называемое улыбкой: *Где прежний огонь, в глазах блиставший, где пленительная улыбка ее, где розы, алевшие на щеках ее*? (В. Нарежный).

До второй половины 20 в. остальная часть – «тело» – характеризуется как пленительное либо в целом, либо в верхней части, самое нижнее, до рук, но минуя плечи: *притом от всего ее пленительного тела* (И. Тургенев). Ср.: *Пленительные женские фигуры рисовались ему спящими в теплых койках первого класса* (А. Грин). Причем пленяло не только, а иногда и не столько само тело, сколько степень его открытости: *Пленительна бесстыдной наготою, / Она подходит к нашему ге-*

рою (М. Лермонтов). Открытием М. Кузмина была пленительность мускулов – у статуи: *Только торс, так называемый «Илионей», может сравниться с этим по жизни и красоте юношеского тела, где видно под белою кожей, как струится багряная кровь, где все мускулы опьяняюще-пленительны и где нам, современникам, не мешает отсутствие рук и головы* (М. Кузмин). И даже – по какому-то изощренному (психоаналитик сказал бы «фетишистскому») переносу – то, что покрывает тело, «скрывает открытость»: *Одно, как туфелька пленительная, / Осталось мне – воспоминанье* (В. Брюсов).

Рука была излюбленным носителем пленительности (оковы на пленного все-таки надевают руками): *Она вверяет месячным лучам / Младую грудь с пленительной рукою* (М.Лермонтов). Даже руки изгиб: *И видел лишь ее дрожащей / Руки пленительный изгиб* (В. Брюсов). Но плечи пленительными стали лишь к концу 20 в.: *Молодые красивые дамы были одеты в кружевные воздушные платья с глубокими декольте и открытыми пленительными плечами, подчеркивающими их прелести* (А. Польшаков).

То, что ниже плеча, – грудь, бедра, ноги, – не запрещено было упоминать, но не называлось пленительным. Это пришло значительно позже: *Иногда сквозь белесую пелену вдруг проступали очертания прекрасного лица, пленительной груди, точеного колена* (М. Ахманов); *пленительное соприкосновение грудей в хорошо поставленном бюстгальтере* (Г. Щербакова). Однако движение этих частей и даже след – т.е. непрямое указание на эти части тела – с эпитетом *пленительный* встречается давно: *Летают ножки милых дам; / По их пленительным следам / Летают пламенные взоры* (А. Пушкин). Возможно, здесь имеются в виду *следы пленительных ножек*, но пленительных ножек «в чистом виде» не встречаем.

Высоко ценится владение телом, называемое *простотой* или *свободой* движения, «грациозностью»: *Директриса несла свое большое полное тело с необыкновенной легкостью, с пленительно-изящной простотой* (А. Куприн). Ср.: *В движениях молодого атлета даже под землей не переставала жить какая-то пленительная свобода, хотя они и не теряли при этом строевой собранности* (Л. Кассиль, М. Поляновский); *Зато как радует нас проявление отточенной силы, пленительной грациозности в гармоничных движениях наших гимнасток или фигуристок* (Л. Кассиль). Все они, как видим, бывают пленительными. Как и дрожь, иногда сопровождающая движение пленительного тела: *Быть может, память изменила, / Но я не верю в эту ложь, / И ничего не пробудила / Сия пленительная дрожь* (А.Блок).

К пленительности бедра писатели подобрались позже, значительно позже самого бедра, о котором писали и раньше: *пышная грудь и*

стройные, совершенно пленительные бедра (А. Адамов). Не случайно в историческом детективе, имитирующем стиль 19 – начала 20 в. автор говорит не о «пленительном бедре», а о линии бедра: *Линия бедер просто пленительная* (Б. Акунин).

У различных типов описания очаровательной внешности бросаются в глаза следующие свойства:

1. Говоря об очаровательной внешности, имеют в виду тело (фигуру), лицо и/или – у животных – породу очаровательного существа.

2. Особенно часты описания очаровательной внешности, в которых причиной очарования объявляется фигура: *И ни в чём, кроме белого, мне не хотелось рисовать себе её очаровательную фигуру* (К. Антарова).

Очарование, как и пленительность, замечают не только в самом теле, но и в движениях, например: […] *какая очаровательная суетливость в движениях*! (И. А. Гончаров); […] *удалилась, обласкав мистера Пэля очаровательным* ***поклоном*** (М. Шагинян).

3. Внешность включает в себя не только неотъемлемые части тела, но и манеру одеваться, а также – по переносу – саму одежду: […] *но когда, например, придется заказывать модистке платье, с каким тактом, с каким тонким расчетом и знанием дела они умеют подложить вату в известные места своей очаровательной европейской* ***одежды***! (Ф. М. Достоевский); *Все для студента в чудесно очаровательном, в ослепительно божественном* ***платье*** *– в самом прекраснейшем белом* (Н. В. Гоголь).

4. У животных тип очаровательной внешности ассоциирован с породой: *У них были крольчатник и псарня, где жило несколько щенков какой-то очаровательной* ***породы****, красивых и пушистых* (К. Антарова).

5. Голова и особенно черты лица являются главными «генераторами» очарования**:** […] *темные тонкие брови, розовые уста и лицо бледное, но миловидное, и которого* ***все черты*** *выражают вместе ум и кротость, чрезвычайно очаровательны* (Н. А. Дурова).

Причем совершенство черт и очаровательность лица – вещи разные, что видно из контекстов типа: *Ее живое оригинальное лицо было не то чтобы очень красивое, но очаровательное, когда она улыбалась* (С. М. Степняк-Кравчинский). Более того, объективно некрасивое или нездоровое лицо может также представляться очаровательным: *Зеркало это отразило прелестное, несколько искаженное, с выступившими красными пятнами, но все-таки очаровательное лицо, чудесные, мягкие, бархатные глаза*... (И. С. Тургенев).

В 20 в. особенно часто нечто характеризуется одновременно как очаровательное и страшное: *Она была страшна и очаровательна, тем десятого сорта очарованием, на которое нельзя не льститься, сты-*

дятся льститься, на которое бесстыдно, во всеуслышанье – льщусь (М. Цветаева).

7. От очаровательной внешности ожидают очаровательных внутренних свойств – манер и характера: *Он воображает, что его мундир и его любезность неотразимо-очаровательны* (Ф. К. Сологуб). Иногда эти ожидания не оправдываются: […] *зубки открыла – просто перлы средь кораллов, – все очаровательно, но как будто дурочкой от нее немножко пахнуло* (Н. С. Лесков); *Глупа, но очаровательна* (С. П. Лукницкий). Глуповатость очаровательницам не к лицу. Однако в конце 20 в. даже эту черту иногда находят трогательной и очаровательной, – видимо, поскольку она делает человека беззащитным в жизни – напр.: […] *а вообще он считал их очаровательно глупенькими* (Нат. Ипатова).

Иногда, впрочем, подобное указание на наивность употребляется для того, чтобы уничтожить репутацию взрослого человека: […] *немцам, которые были, видимо, настолько очаровательно глупы, что верували, будто комсомолке из леса непонятно зачем и почему были доверены важные государственные тайны, они ее и пытали якобы для того, чтобы их выведать: «Ти есть главный рус комзомолька, ти знайт секретный военный тайна* (А. Меняйлов).

Полное же очарование предполагает в очарователе и ум, и иные свойства характера, привычек и нрава.

6. Образ и впечатление

Мы часто пленяемся не самим предметом, а его образом. Иногда этот образ нам дороже истины: […] *и месяц и солнце не столь утешали / Светом своим, как ее пленительно-девственный образ* (В. Жуковский). Образы живут своей жизнью, создавая свой мир: *Тихо, нежно и лениво ползут эти тонкие и прозрачные узоры в золотой атмосфере, как мечты тянутся в дремлющей душе, слагаясь в пленительные образы* (И. Гончаров). Человек же, сопоставляя реальное и желаемое, оглядывается на себя, чтобы узнать: … *какое пленительное впечатление произвожу я на окружающих* (А. Куприн).

Аналогичное – и даже в еще большей степени – верно для очаровательного образа. Так, упоминая очаровательное изображение кого-либо, имеют в виду не само изображение как физический предмет, а скорее образ – изображенное, как оно «вычитывается» из изображения: *Да неужели ты думаешь, – сказал с улыбкою князь Двинский, – что этот обыкновенный и пошлый вид в самом деле очарователен*? (М. Н. Загоскин); *Старший мальчик первый оторвался от созерцания очаровательного зрелища* (А. И. Куприн).

Причем под очаровательным образом или видом некоего X имеют в виду – по переносу – сам очаровательный X: *И сама эта тридцатипятилетняя, полная и рыхлая Машета с моложавым и румяным, но самым банальным лицом, которую мичмана, видевшие Марью Петровну на проводах, дерзко окрестили «холмогорской коровой», рисовалась теперь пылкому воображению соломенного вдовца в самом очаровательном, соблазнительном* ***виде****, далеко не соответствующем действительности* (К. М. Станюкович); *Семицветная радуга* […] *имеет вид прекрасный и очаровательный* (Иларион); […] *нежнее и прекраснее рисуется в воображении очаровательный образ Зиночки* (А. И. Куприн); […] *очаровательный образ самой Лакме* (П. Н. Мамонтов).

То есть, имеет место перенос:

Образ (вид и т.п.) очаровательного X → очаровательный образ (вид и т.п.) X.

Очаровательно романтичное, удаленное во времени и пространстве от очарованного наблюдателя: *Но, несмотря на это, восхищенно взирая на туманную отдаленность, и самая дикость, и самая суровость для меня были очаровательны* (Н. И. Пирогов).

Об ощущениях говорят как о реалистичном образе: *И ощущение этого длительного прыжка было так очаровательно, что хотелось верить, что я всегда, когда только захочу, могу повторить опыт* (А. И. Куприн); […] *с тех пор не может забыть очаровательного ощущения, которое он при этом испытал* (И. Ильф, Евг. Петров).

Мысленный образ называется часто просто мыслью (впрочем, не любая мысль – это мысленный образ): *Мысль эта, разумеется, представилась Висленеву очаровательною, но он, считая ее слишком невероятною, опять требовал объяснения, а Глафира ему этого объяснения не давала* (Н. С. Лесков). А мысль с примесью мечты – это думы: *Он теперь об этом не припомнит, пережив и себя и очаровательные думы свои* (С. Н. Глинка).

Кроме зрительных и слуховых, возможны еще и другие типы «очарованного восприятия». Так, запахи стали очаровательными сравнительно недавно, на границе 19 и 20 вв. Наиболее типично указание на очаровательный запах для И. А. Бунина и А. И. Куприна: […] *очаровательный запах обрызганных им цветов* (И. А. Бунин); […] *нежный, меланхолический и в то же время очаровательный запах приближающейся осени* (А. И. Куприн). В то же время заговорили об очаровательных духах как генераторе запаха: *Какие очаровательные духи, – ты не знаешь этого запаха, Оленька?* (Л. Андреев).

А вот *вкус* (в гастрономическом смысле слова) очаровательным вряд ли бывает. Так, разновидность запаха, а не вкуса «на язык» имеет-

ся в виду в следующем контексте: […] *виски с очаровательным привкусом керосина* (В. Пикуль). Ведь многие из нас знают запах керосина, но только единицы, возможно, пробовали керосин на вкус.

Заключение

Итак, эпитет *пленительный* не употребляется там, где возможно буквальное истолкование текста. Именно поэтому прототип пленительности – неагрессивные по природе и/или характеру существа, особенно же – женщины, дети и (сказал бы Дж. Лакофф, другие) мелкие предметы. Пленительные явления природы не представляют буквальной угрозы для жизни или свободы человека: пленительной в нашей литературе не назывались ни гроза, ни гром, ни молнии. Прототипическая пленительность – как и пленительность внешних и внутренних качеств человека – не от мира сего, а лежит в мире образов. Относится это и к сочетаниям с наречием *пленительно*, модифицирующим, главным образом, глаголы обладания свойством, а также активного дружественного действия (типа: *улыбаться* и *обнять*).

Эпитет *пленительный* семантически «антисогласуется» с определяемым: буквальный смысл эпитета агрессивен, а буквальный смысл определяемого – нет[1].

Со временем, по мере того, как буквальный агрессивный смысл прилагательного *пленительный* забывается, расширяется сфера определяемых. Так, сравнительно поздно этот эпитет начали употреблять по отношению к плечам и к нижним конечностям.

А вот идея очаровательности связана с активным воздействием на разум и чувства «очарованного» человека.

Прототипически очарователен человек, от которого не ждут прямого агрессивного воздействия на сознание: очарование приходит исподволь. По переносу, очаровательными называют действия, а также свойства внешности и интеллекта очаровательного человека. Обратный перенос – когда очаровательные произведения искусства (значительно реже – науки) делают очаровательным их автора.

Итак, в употреблении данных эпитетов креативность мы наблюдаем в те моменты смены «моды» на слова, в которые происходит смена прагматических приоритетов. Такая смена предполагает некоторое предыдущее состояние «моды», предыдущую «моду», поэтому-то можно сказать, что креативность вырастает не на пустом месте: креативность –

[1] Словосочетание *пленительная рука* – кажущееся исключение из этого правила: ведь рука, надевающая цепи на пленника, «агрессивна» в буквальном смысле. Приходится принять, что это – неразложимый образ, возникший одновременно с образом активной, пленительной красоты и входящий по умолчанию в картину пленительности.

иррациональная немеханизируемая форма рассудочности, а не простые «брызги фантазии»[1].

Творчество, в том числе и языковое, а также его ритуалы очень сильно напоминают то, как в некоторых культурах «презентируют» обществу новорожденного ребенка. А именно, отец (или иной мужчина, которому приписывается отцовство: в условиях промискуитета это не существенно) ложится (искусно изображая послеродовые переживания роженицы) с ребенком в специальной хижине, где и принимает поздравления от родных и близких. Биологическая же мать приходит в хижину только тайком, чтобы покормить ребенка: суеверные соплеменники принимают эту игру, стараясь этим способом ввести в заблуждение злые силы, вызывающие частую смерть рожениц, но безвредные для крепкого и здорового мужчины.

Иначе говоря, в творчестве есть не только отец-«творец» – тот, кто получает лавры за творение и кому приписывается «подача», «авторство» некоторого новшества, – но и «биологическая мать» этого новшества (в нашем случае – языковые тенденции, проявленные в нормах и правилах употребления единиц языка), а также вдохновитель (биологический отец, в нашем случае – представления о метафорическом пленении и околдовывании как причинах привлекательности). Потому-то новизна и творчество соотнесены между собой не прямо, а опосредованно.

Литература:

Демьянков В. З. 2004 – *Пленительная красота* // Логический анализ языка: Языки эстетики: Концептуальные поля прекрасного и безобразного / Сост. и отв. редактор Н.Д.Арутюнова. М.: Индрик, 2004. С.169-208.

Потебня А. А. 1862 – Мысль и язык. Переп. // Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М.: Искусство, 1976. С. 35-220.

Ушаков Д. Н. ред. 1934–1940 – Толковый словарь русского языка. Т. 1–4. М., 1934-1940.

[1] Следуя В. Вилссу, можем сказать так: «Eine «creatio ex nihilo» gibt es nicht; Kreativität ist, wie Intuition, immer wissens- und erfahrungsbasiert; sie setzt ein bestimmtes Mass an Problemverständnis voraus und artikuliert sich im Entwurf und in der Durchführung von Verhaltenspläne. … Kreativität ist immer zielgerichtet und wertorientiert; Kreativität ist also nicht identisch mit einer ziellosen, wertindifferenten Originalität» (Творения из ничего («creatio ex nihilo») не бывает. Креативность, подобно интуиции, всегда базируется на знаниях и опыте; она предполагает всегда определенную меру понимания проблемы, и она детализируется, формируется в деталях («артикулируется») по ходу замысливания и проведения в жизнь планов по ее реализации… Креативность всегда целенаправленна и ориентирована на определенные ценности; поэтому креативность – не то же, что бесцельная оригинальность, внеположенная ценностным ориентирам) [Wilss 1988: 109].

Cowart D. 1993 – Literary symbiosis: The reconfigured text in twentieth– century writing. – Athens; London: The University of Georgia Press, 1993.

Lyons J. 1977 – Semantics: Vols. 1–2. Cambridge etc.: Cambridge University Press, 1977.

Tannen D. F. 1987 – Repetition in conversation: Toward a poetics of talk //Language. Baltimore, 1987. Vol.63. № 3. P. 574–605.

Wilss W. 1988 - Kognition und Übersetzen: Zu Theorie und Praxis der menschlichen und der maschinellen Übersetzung. – Tübingen: Niemeyer, 1988.

Валентина Постовалова

ТРИ ДИАЛЕКТИКИ АЛЕКСЕЯ ЛОСЕВА: ДИАЛЕКТИКА ИМЕНИ, ДИАЛЕКТИКА МИФА, ДИАЛЕКТИКА ТВОРЧЕСТВА[1]

> Быть диалектиком значит видеть всю полноту жизни как целое. Быть диалектиком значит уметь вывести из этого целого каждый отдельный едва заметный его момент и уметь возвести его к этому целому.
>
> А.Ф. Лосев [1993в: 549]

В настоящей работе будет предпринята попытка рассмотреть опыт диалектической интерпретации феномена творчества в трудах русского религиозного мыслителя и ученого-энциклопедиста А.Ф. Лосева в контексте его учения о мифе и имени. В работе три части. В первой – вступительной – речь пойдет о понимании Лосевым диалектики и о его философской системе, в рамках которой он развивал свое учение о мифе, имени и творчестве. Вторая – центральная – посвящается изложению его концепции творчества. В третьей – заключительной - несколько слов о самом Алексее Федоровиче Лосеве как творческой личности и единстве его творческого и жизненного пути.

[1] Работа над статьей выполнена при поддержке грантов Федерального агентства по науке и инновациям № НШ-6469.2008.6 «Оптимизация семиотических процессов в многоязычных контекстах» и РГНФ № 06-04-00114а «Философия языка в России. 1905-2005 гг.»

Часть 1. Диалектика и философская система А.Ф. Лосева

1.1. По своим философским воззрениям А.Ф. Лосев был христианским неоплатоником, определяя свою философскую позицию как православно понимаемый неоплатонизм. Суть этого подхода составляет единство диалектики (разума) и мифологии (мистического и жизненного опыта), а основной метод – логическое мифотворчество, или диалектико-мифологическое конструирование реальности.

Диалектика – душа творческого метода Лосева - является выражением двух исходных интуиций его мирочувствия и творчества – апофатизма (непостижимости и невыразимости в категориях человеческого мышления глубинного опыта Богопознания) и всеединства (всеобщей глубинной связанности всего со всем). Эти два начала лежат в основании интерпретации им реальности в целом и любого ее фрагмента.

Разделяя установки школы Всеединства Соловьева, А.Ф. Лосев разрабатывал универсальную религиозно-философскую систему на основе диалектико-мифологического осмысления православного миросозерцания. Этот замысел нашел свое воплощение в его незавершенном учении об абсолютной диалектике и абсолютной мифологии, ядром которого выступает имяславие (в терминологии Лосева ономатодоксия) – мистико-аскетическое учение об Имени Божием. Как говорится в завершающей диалектико-мифологической формулировке этого учения: «Абсолютная диалектика, или, что то же, абсолютная мифология, в своей окончательной формулировке есть Бог Отец, Бог Сын, Бог Дух Св., Троица единосущная и нераздельная, неисповедимо открывающая Себя в Своем Имени» [Лосев 1994: 295]**.**

1.2. В универсальной философской системе Лосева вся реальность и сверхреальность – Бог, мир и человек – предстают в своей элементарной структуре как момент и результат конструктивного диалектического порождающего процесса самооткровения сущности – ее диалектического продвижения от апофатического истока к предельной энергийной явленности в Имени через ряд промежуточных категорий-мифологем – Число, Символ, Личность, Миф, интерпретируемый им как развернутое магическое имя. Реальность для Лосева есть мир-как-имя, подражающее Имени Божиему [Лосев 1997а: 16].

В отличие от гомогенности представления реальности в античном пантеизме христианская мифология, по А.Ф. Лосеву, двусоставна. В ней отдельно дается триадическое деление в сфере Божества (Пресвятая Троица) и отдельно задается мифическая история твари (творения). Принцип двусоставности лежит в основе и философской системы Лосева, в которой отдельно производится конструктивное развертывание Перво-сущности как диалектического аналога Божества и затем, в свете

соотношения с Перво-сущностью, осуществляется диалектическое развертывание инобытийной сущности как диалектического аналога творения («твари»). Само же творение интерпретируется как называние (именование): «… творение происходит путем называния имен, “словом” и словами. Назвать – для сущности значит сотворить» [там же: 227].

Так, для Лосева творчество, имя и миф оказываются глубинно связанными уже в исходной ситуации сотворения мира, выступающей первообразом всякого творческого акта. А.Ф. Лосев называл себя философом жизненных явления бытия. Три его диалектики – это три разных лика и грани понимания им диалектики жизни - жизни Божественной и жизни человеческой, которая и есть в своем идеале, в его видении, жизнь в Боге.

Часть 2. Творчество и его лики в интерпретации А.Ф. Лосева

2.1. Определение категории творчества

2.1.1. Первый подступ к философскому осмыслению феномена творчества был осуществлен А.Ф. Лосевым в «Диалектике мифа» при выдвижении принципов абсолютной мифологии, одним из которых и был принцип креационизма. Абсолютная мифология, утверждает там Лосев, есть «креацианизм, или теория творчества» [Лосев 2001: 222]. В данной работе творчество в самом общем категориальном виде рассматривается как синтез сознания и бытия: «Антиномия сознания и бытия синтезируется в творчество. Чтобы творить, надо, очевидно, как-то затратить сознание вообще или какие-нибудь его стороны, но оставаться в области сознания для творчества недостаточно и надо, чтобы это сознание как-то переходило в бытие и отражалось в нем» [там же]. И далее: «Чтобы понять творчество, надо понять сознание… Если бы мы глубже понимали эту категорию во всей необходимости, самостоятельности и несводимости на все прочее, то мы поняли бы такую же необходимость, самостоятельность и несводимость категории творчества» [там же: 222-223].

Уточняя процесс сознания, связанный с творчеством, А.Ф. Лосев резюмирует свое понимание творчества в виде следующей формулы: «Творчеством обычно ведь и называется <1)> процесс сознания, 2) нерушимо связанный с творящим и представляющий лишь его излучение, 3) таящий в себе определенный замысел и форму, задуманную у творящего, и 4) органически-животно, непосредственно-цельно захватывающий творящего, влекомого властно силою к творению, так что творец уже и не знает, его ли это была воля и влечение, или что иное им руководило и чрез него действовало» [там же: 319].

Термин «излучение» в данной формуле Лосева подчеркивает энергийное начало творческого процесса, что соответствует святоотеческой богословской традиции. Как говорит свят. Кирилл Александрийский, «творить – это принадлежать деятельности (энергии), а рождать - естеству» (цит. по [*Алипий, Исайя* 1998: 163]).

Приведенное определение творчества А.Ф. Лосев дает при диалектическом конструировании триады Первосущности как диалектического аналога Троицы. С идеей творчества у Лосева в его системе связано первое начало («творящее») и особенно третье начало триады как философский аналог Отца и Духа Святого. В Дополнении к «Диалектике мифа» говорится: «В смысле диалектики в-себе-и-для-себя-бытия первое начало есть произволяющее, творящее», третье начало - это «творчество и исхождение, творчество, исходящее из перво-единого Одного» [Лосев 2001: 312, 317]. По православно-христианскому вероучению, «Отец рождает Сына, сам будучи нерожденным, Сын рождается от Отца, Дух Св<ятой> исходит от Отца» [Лосев 1993в: 875-876]. Творчество и есть в системе Лосева раскрытие и конкретизация идеи исхождения (□κπόρευσις), характеризующего Третье Лицо Троицы. А.Ф. Лосев так раскрывает диалектический смысл триадной терминологии: первая ипостась есть абсолютное единое, одно; вторая ипостась – эйдос, идея, смысл, слово; третья ипостась есть становление эйдоса, смысла, «творческое и динамическое его самоутверждение», исхождение, «распространение, неизменное и сплошное, напряженно-динамическое творчество и длительность» [Лосев 1993в: 875-876]. Третье начало триады – «абсолютная творчески-волевая жизненность» [Лосев 1993а: 691]. Такое философское осмысление триады также вполне созвучно святоотеческой богословской традиции. По богословской формуле свт. Афанасия Великого, «Отец творит Словом в Духе Святом» (цит. по [*Алипий, Исайя* 1998: 169]).

2.1.2. В последующем А.Ф. Лосев производит диалектическое конструирование категории творчества уже как универсальной категории, независимо от конкретной сферы творчества (религиозной, художественной и т.д.)[1]. Находя в творчестве и творческой деятельности моменты становления, изменения, развития, действия, созидания и, прежде

[1] Наиболее простая дефиниция творчества применительно к частному виду творчества – художественному - в его сопоставлении с игрой была предложена Лосевым в «Словаре художественных терминов», созданного в Государственной Академии Художественных Наук (1923-1929). Здесь Лосев называет такие признаки художественного творчества, как самодовлеемость и самоцельность, инстинктивная целесообразность, а также амбивалентность творческого состояния художника, его захваченность творчеством и вместе с тем незаинтересованность и даже «бесцельность» [Лосев 2005: 183].

всего, созидания нового, Лосев усматривает специфику творчества в созидании самодовлеющей предметности, или самодовлеющего предмета. О творческом акте, по его мысли, можно говорить только в том случае, если такой акт приводит к созданию не просто нового, но самодовлеющего предмета.

А.Ф. Лосев так поясняет смысл идеи самодовлеемости предмета. Предмет этот, утверждает он, не просто новый, но еще и такой, который обращает наше внимание на свою самостоятельность, неповторимость, оригинальность, на свою «нераздельную индивидуальность» [Лосев 1981: 52-53]. Его невозможно свести к каким-либо другим предметам. Он есть то, что «само о себе свидетельствует, само себя доказывает, само себя отрицает…» [там же: 53]. Дело заключается здесь, таким образом, в «полной несводимости творческого продукта к каким-нибудь другим продуктам, в полной и небывалой его оригинальности, в его самодовлеющей значимости» [там же: 60].

Самодовлеющая предметность, по Лосеву, есть всегда некоторого рода неделимая целостность, обладающая огромной смысловой мощью и ценностью: «Мы ее неустанно созерцаем. Она для нас является какой-то ценностью… часто даже сами не понимаем, в чем заключается ценность творческой предметности» [там же: 62]. Итак, резюмирует Лосев, «подлинный продукт подлинного творчества», хотя и можно объяснять из других источников и причин, «по существу своему вовсе из них не объясним, а объясним только из самого себя, он довлеет самому себе» [там же: 62][1].

2.1.3. Идея самодовлеемой предметности наиболее глубоко и всесторонне была разработана Лосевым применительно к художественному творчеству в его работе «Диалектика художественной формы» (1927 г.) на материале диалектического конструирования художественной формы, т.е. творимого художником предмета. Художественная форма, в его понимании, и есть та самодовлеющая предметность, о которой он будет говорить позже при характеристике творческого акта. Она – неделимая целость, абсолютно неделимая индивидуальность, «неповторимый лик, который был раз и уже больше никогда не будет, как никогда его и не было в прошлом», та смысловая, умная индивидуальность, в недрах которой «бьет неистощимая энергия алогической, бесформенной стихии» [Лосев 1995: 59, 60, 69, 211].

А.Ф. Лосев задается здесь вопросом, в чем же заключается диалектическая загадка художественной формы. И дает такой ответ: диалектическая загадка художественной формы кроется в ее первообразе. Ведь

[1] Антиподом творчества является для Лосева техника и всякого рода механизмы, при том, что их изобретение было в свое время также творческим актом.

известно, пишет Лосев, что «создавая художественное произведение или воспринимая его, мы все время как бы вслушиваемся в эту идеальную выраженность, в эту адекватную соотнесенность предмета с его внесмысловыми моментами и… сравниваем с ним конкретно создаваемую и воспринимаемую художественную форму» [там же: 79].

Рефлексия на первообразом приводит А.Ф. Лосева к формулировке ряда антиномий, касающихся осмысления феномена прообраза художественного произведения и роли автора (творца) в произведении.

По мысли Лосева, тайна загадочной самостоятельности художественного бытия, ее «полной самообоснованности и самодоказанности» состоит в том, что художественное произведение и предполагает свой первообраз, и не предполагает его: «Художник творит форму, но форма сама творит свой первообраз… ибо творимое им нечто есть… тождество двух сфер бытия, образа и первообраза, одновременно» [Лосев 1995: 81-82]. Поэзия есть то, что «само себя творит как нетворимое, само себя создает в качестве несозданного» [там же: 82]. Другими словами, искусство сразу – и образ и свой первообраз, и в этой самоадекватности и самодостоверности и заключается, по Лосеву, основа художественной формы[1].

Что касается вопроса об авторстве в художественном творчестве, то здесь Лосев также обращает внимание на два прямо противоположные тезиса, характеризующие восприятие художественного произведения. С одной стороны, замечает Лосев, реальное художественное восприятие предполагает, что у художественной формы нет вообще автора, а она переживается как «нечто творящее себя саму»: художественная форма «самочинна, самообусловленна, ни от чего и ни от кого не зависит» [Лосев 1995: 87]. Такая независимость от какого-либо авторства, «полная и абсолютная самопричинность и самообусловленность», «неподчиненность ничему временному, пространственному и фактическому» и есть то, по мысли Лосева, без чего не мыслима в принципе художественная форма. Ведь кажется, что: «красота как бы льется целыми потоками через художника, пользуется им как бы неким орудием, магистралью, проводником, чтобы проявится в мире», что «сам художник – пассивное и механическое орудие ее велений», бесконечно наивный и не сознающий, «что это такое и откуда появилось» [там же: 88].

По этой интуиции, художественная форма, таким образом, - вообще никак не творима, художник вовсе не есть ее автор, а она сама для

[1] Синтезом этих антиномичных утверждений будет следующая дефиниция: «Художественная форма есть творчески и энергийно становящийся (ставший) первообраз себя самой (образ, творящий себя самого в качестве своего первообраза, ставший своим собственным первообразом)» [Лосев 1995: 84].

себя есть первосила и первопричина; роль же художника сводится к тому, чтобы «быть проводником первообраза в состояние образа» [там же: 88]. Суть творчества - «уметь во время быть максимально пассивным», а творческая воля художника – «великая пассивность и бесконечное самоотдание» [там же: 88-89].

Такое самоощущение художника запечатлено в следующих словах Н.К. Метнера: «Когда у меня в голове запевает <…> то я сам как будто здесь ни при чем. Я просто слушаю. Состояние это в самом начале ничем не отличается от сна. Сознание мое, благодаря совершенной неожиданности подобных звуковых видений, абсолютно молчит. Впечатление от этой музыки ни с чем не сравнимо, в такой мере кажется она полной смысла и красоты <…> Может быть, мое бессознательное несколько <…> преувеличивает. Но нет, этого я не хочу думать, да и не думаю вовсе, так же, как и не мню себя автором, а лишь случайным проводником всех этих видений» [Метнер 1973: 276-277].

С другой стороны, замечает А.Ф. Лосев, в реальном восприятии художественного произведения подчеркивается творческая активность автора: «Художественная форма есть творчески созданная форма. И на ней запечатлен дух автора… и весь дух эпохи... Каждый штрих в художественном произведении говорит о том или ином творческом напряжении автора… об усилиях родить и создать. Сущность творчества – в максимальном напряжении воли автора… и полной сосредоточенности усилий на оной творческой и художественной цели» [Лосев 1995: 89].

Диалектический синтез предполагает совмещение отмеченных двух сторон восприятия художественного произведения в едином видении. И эту синергийную природу творчества лаконично передают следующие строки стихотворения А.К. Толстого:

«Тщетно, художник, ты мнишь,
что творений своих ты создатель!
Вечно носились они над землею, незримые оку…
Много в пространстве невидимых форм
И неслышимых звуков,
Много чудесных в нем есть сочетаний и слова и света,
Но передаст их лишь тот, кто умеет и видеть и слышать,
Кто, уловив лишь рисунка черту, лишь созвучье,
лишь слово,
Целое с ним вовлекает созданье в наш мир удивленный»
[Толстой 1986: 324-325].

2.2. Учение А.Ф. Лосева о культуре как творчестве жизнепонимания и культурно-исторических типах

2.2.1. В мире человека А.Ф. Лосев различает два вида творчества - творчество, связанное с созерцанием (искусство, наука), и творчество, направленное на самотворение, или жизнетворчество (мистико-аскетическая жизнь подвижника и творческая деятельность в повседневной жизни). Ведь можно, говоря языком Лосева, «не только созерцать софийный лик смысла и творить созерцание этого лика, но быть софийным созиданием смысла, т.е. творить себя как софийный смысл» [Лосев 1993а: 795].

Как диалектик и историк культуры дал тончайшее описание специфики этих сфер творчества в рамках своего учения о культуре как творчестве жизнепонимания и культурно-исторических типах. Замысел этого учения А.Ф. Лосев эксплицитно выразил в «Очерках античного символизма и мифологии», где писал: «Я хочу рассмотреть античность как единый культурный тип», уловить «неизгладимые и неповторимые черты античного лика…» [Лосев 1993в: 5]. И далее: «Нельзя понять законченного организма мысли и жизни, не заглянувши в те первичные интуиции, из которых он вырастает. Я и хочу попытаться… нащупать общие устои греческого жизненного и мыслительного опыта, чтобы стало ясным то, как греки могли приходить к своему искусству, религии, философии, равно как и к теории этих областей человеческого творчества» [там же: 8].

Эти первичные интуиции организма мысли и жизни, по Лосеву, коренятся в мифологическом сознании культуры. В основе каждой культуры, по его словам, лежат «те или иные другие мифы, разработкой и проведением которых в жизнь и является данная культура» [Лосев 1993а: 772-773]. Миф, в его видении, есть универсальная категория сознания и бытия; «мифическое творчество» никогда не может прекратиться; и нужно только уметь высматривать «тайный мифологический корень» всякой культуры [Лосев 2001: 475].

2.2.2. Лосев различает три основных типа культуры и соответственно три основных типа мифологического творчества: 1) авторитарный (восточный и антично-средневековый), 2) либерально-гуманистический (новоевропейский) и 3) социалистически-материалистический (новейшая Европа) [там же: 496]. Эти типы задаются Лосевым через интерпретацию того, что есть абсолют в данном типе миросозерцания, как понимается человек в его целостности и на какую сферу жизни и культуры направлены его творческие усилия.

Первый тип, по Лосеву, - объективно-трансцендентный. Это мифологическое сознание и культура трансцендентных ценностей. Античность и Средние века, воплощающие данный тип, это «культура абсо-

лютизма, абсолютного бытия», бытие же здесь понимается как «вечная, живая, всесильная субстанция, мировая – в языческой античности и личностно-божественная – в христианском средневековье» [Лосев 1997б: 763]. В культуре этого типа сама жизнь есть не что иное, как мифическое творчество: она «всегда есть или самый культ, или подготовка к нему или результат его» [Лосев 2001: 478]. Второй тип, по типологии Лосева, - субъективно-созерцательный или субъективно-активный. Это – культура «абсолютизированного человеческого субъекта», культура «глубин и исканий изолированной человеческой индивидуальности» [Лосев 1997б: 735]. И, наконец, третий тип - социально-экономический, или производственный, при котором «абсолютизируется социальная материя, и личность тонет в общей стихии своего инобытия… в стихии общества» [Лосев 2001: 493]. Сфера творчества, лежащая в основе данной культуры, – производство, где совмещается «земной характер творчества», его «социальная и вместе с тем «вещественная природа» и отвержение всего субъективного и идеального [там же: 494].

Отмеченные культурно-исторические типы могут исторически сосуществовать в отдельные эпохи и в культуре в целом, и в индивидуальном личностном сознании. Так, утверждает Лосев, «всякий монах - средневековый монах» [Лосев 1997б: 741].

2.3. Высшие достижения творческой активности

2.3.1. Высшей формой выражения культуры объективно-трансцендентного типа, по Лосеву, является мистико-аскетическое подвижничество, достигающее своей вершины в духовной практике исихазма (от греч. ‘ησυχία – покой, безмолвие), или священнобезмолвия. В исихазме целостный путь подвижника предстает как лествица в Царствие Небесное в единстве деятельной (борьба со страстями) и созерцательной форм жизни, сливающихся в осуществлении умного (молитвенного) делания сокровенного сердца человека - πρᾶξις νοερά, направленного на соединение с Богом. Такое делание включает два тесно связанных момента - внимание, или трезвение (хранение ума), и непрестанную (обычно Иисусову) молитву. Своего предела исихия достигает в созерцании, или умном видении, когда «все молитвенное прекращается, наступает же некое созерцание, и не молитвою молится ум» (св. Исаак Сирин). Это и есть состояние экстаза, или, на языке Лосева – состояние духовного восторга (восторжения духа).

Образ молитвенного делания исихастов так запечатлен А.Ф. Лосевым в его «Очерках античного символизма и мифологии». «Мистическое православие – сердечно, ибо личностно», утверждал там Лосев, и у исихастов «последнее седалище молитвы – сердце, где и собирается как

ум, так и все естество человека в один горящий пламень молитвы, в одну неразличимую точку слияния с Богом» [Лосев 1993в: 871, 870]. Византийский монах-подвижник, как и мистик-платоник, на высоте умной молитвы - «отсутствует» сам для себя. Он «существует только для славы Божией» [там же: 884].

В философской прозе «Женщина-мыслитель» Лосев вновь возвращается к этому образу: «Монах безмолвен. Он тихо сидит на своей молитвенной скамеечке, немного склонившись головой на грудь, закрывши глаза и отдавшись весь этому чистому благоуханию молитвы. Одинок он в своей келии… Но в эти минуты он восходит в горнее место, превысшее ума и жизни, превысшее мирского слития; он охватил уже весь мир… он уже восшел к вечности, к этому пределу беспредельному» [Лосев 2002: 78]. Аскет «спокоен, безмолвен и глубок», и только «в опыте сурового аскетизма - открываются мистериальные основания мысли и, значит, самого бытия» [там же: 16].

2.3.2. Высшей формой выражения самосознания культуры абсолютизированного субъекта, по Лосеву, является музыка, и именно чистая музыка, созданная европейским человеком на путях «абсолютизирования человеческого субъекта» [Лосев 1993б: 163]. В чистой музыке, говоря словами одного из героев философской прозы А.Ф. Лосева «Трио Чайковского», постигается не «просто субъективная», не «просто внутренняя» и даже не «просто божественная» жизнь, но - «внутрибожественная» жизнь, как жизнь абсолютная: «Музыка есть ощущение этого божественного самосозидания, того ощущения себя как вечно творящегося из самого же себя… которое свойственно Абсолюту… Это в Абсолюте совпало творящее с творимым… сознание с необъятной бессознательной бездной, и эта абсолютная субъективность, которой ничего не противостоит… Это в Абсолюте такая радость вечного творчества, это упоение в самосознании, самовоспроизведении, это наслаждение творимой жизнью, являющей сокровенную тайну бытия… И все это музыкой перенесено на человека, музыкой воплощено в нем, в музыке изображено и угадано… Музыка – не субъективна, но – внутри – божественно-субъективна» [Лосев 1993б: 163-164, 170].

Такое самоощущение в экстатически предельной форме выражено у Скрябина в его «неслыханной» и «невероятной мистике Я», в его словах, в которых он пытался передать свое мирочувствие: «Я Бог. Я ничто – я хочу быть всем… Я хочу быть Богом… Творить землю и планетные системы звезд (космос)» (цит. по [Лосев 1995: 760]).

Естественно, что тип чистой музыки и такое самосознание человеческого субъекта невозможны в культуре объективно-трансцендентного типа, где искусство прагматично и имеет своей высшей целью спасения человека.

2.3.3. Вершиной творческой деятельности человека А.Ф. Лосев считает духовную практику исихазма, которую он рассматривал как величайшее достижение не только христианского подвижничества («в смысле христианского подвига» [Лосев 1997а: 496]), но и культуры в целом. По его мысли, во всей истории культуры не находится другого, «более глубокого и содержательного достижения человеческого духа как практика и молитвенное состояние аскета на высоте его умного делания» [Лосев 2002: 76]. Здесь, замечает Лосев, «уже музыка самого бытия человека»: молящийся стремится «привязать молитву к своему дыханию, чтобы уже сам организм начинал жить этой музыкой небесной любви» [там же: 77-78]. В понимании А.Ф. Лосева, «из всех искусств одна лишь музыка приближается по значению к умной молитве», и «выше музыки – только молитва» [Гамаюнов 1995: 908].

Философская рефлексия над опытом исихазма составляет содержание лосевской ономатодоксии – реалистического учения об Имени Божием, того Имени, о котором Лосев так писал в своей «Философии имени»: «Имя – как максимальное напряжение осмысленного бытия вообще – есть также и основание, сила, цель, творчество и подвиг также и всей жизни, не только философии» [Лосев 1993а: 746].

Часть 3. А.Ф. Лосев: жизнь как творчество

3.1. Говоря о чистой музыке и об исихазме, Лосев во многом опирался также и на свой собственный опыт.

Музыку А.Ф. Лосев знал не только как теоретик и слушатель, но в известной степени и как исполнитель, хотя и считал, что не был от природы наделен даром «музыкального исполнительства». В раннем детстве, правда, Лосев довольно долго хотел стать музыкантом-виртуозом, но «расстался с этой мечтой, когда понял, что наука для него дороже» [Тахо-Годи 1997: 21]. В 1911 г. он окончил с отличием в Новочеркасске музыкальную школу Федерико Стаджи, лауреата Флорентийской музыкальной академии, по классу скрипки, исполнив на выпускном экзамене сложнейшую «Чакону» Баха. «Немногие с этим произведением оканчивают консерваторию», - замечает в своем очерке, посвященном трудам А.Ф. Лосева по музыке, пианист и музыковед М.М. Гамаюнов [Гамаюнов 1995: 923]. В двадцатые годы А.Ф. Лосев, уже будучи профессором Московской консерватории, регентовал в церкви Воздвижения Креста Господня на Воздвиженке, читал, пел на клиросе и звонил в колокола «так, что за душу хватало» [Бабурин 1997: 528].

Известно, что в двадцатые годы прошлого уже века высокому искусству исихии А.Ф. Лосева учил афонский старец архимандрит Давид (Мухранов) и что молитвы Иисусовой Лосев не оставлял до конца дней,

хотя и считал при этом, что высшие ступени молитвенного делания в миру трудно достижимы[1]. Как замечает в своей статье, посвященной памяти А.Ф. Лосева, прот. А. Геронимус, хотя «Алексей Федорович – монах Андроник говорит со смирением о несовместимости исихии и пути науки и философии, который он исповедывал как свой путь», однако же, все «его творчество (не только раннее, но и позднее), и сама его личность дышат исихией и свидетельствуют о ней» [Геронимус 2002: 142].

3.2. Размышляя над типами мифического сознания разных эпох, А.Ф. Лосев как философ жизненных форм бытия не мог не задаваться вопросом – как относиться к современной культуре. И здесь Лосев как философ остался верен идеалу всеединства с его идей синтеза и отрицания всякого рода культурного нигилизма. В одном из писем В.М. Лосевой он так выразил их общую позицию по данному вопросу: «Мы – выше отдельных типов культуры и внутренно не связываем себя ни с одним из них, ибо разве есть что-нибудь на земле такое, что могло бы удовлетворить философа целиком? Но зато и ни от одного типа культуры мы и не отказываемся целиком»[Лосев 1993б: 384].

В начале XX в. в отечественной культуре была выдвинута идея нового - творческого монашества в миру, в котором «первохристианская любовь к Богу и ближнему должна была сочетаться с общественным, или иконописным, или научно-культурным творческим трудом…» [Монахиня Елена 2003: 263]. Путь Лосева это путь ученого монашества в миру - соединение монашеской келии и ученого кабинета, рассматривая рассматривал монастырь и мир (культуру) как моменты единой цельной жизни в Боге, призванной соединять в себе глубины духовной жизни монастыря с приобщенностью к высшим формам мировой культуры. В письме к М.В. Юдиной (17.02.1934) А.Ф. Лосев так писал об этой установке своей жизни: «Для светской культуры я слишком многое знаю, чтобы в нее верить; а для средневековой замкнутости я слишком люблю культуру и слишком много положил сил на овладение культурой, чтобы остаться замкнутым. Я не могу расстаться ни с монастырем, ни с философией, ни с музыкой, ни с математикой и астрономией…» [Лосев 2002: 150]. А еще ранее в письме В.М. Лосевой он уточнял: «Мы с тобой за много лет дружбы выработали новые и совершенно оригиналь-

[1] См: «Я знал афонских монахов, которые проповедовали исихию и обучали меня, - говорил Лосев. - Но я ведь пошел по части науки. А иначе надо было все оставить. Добиваться сердечной теплоты путем сведения ума в сердце – это многолетняя практика… Здесь – Иисусова молитва, повторяемая бесконечно, тысячи раз. Сначала вслух, потом замирают слова. Потом – они в этом океане Божественного света, ничего не видят и не слышат. Но это монастырь, совершенно особая жизнь…» [Лосев 1997а: 511].

ные формы жизни – соединение науки, философии и духовного брака… соединение этих путей в один ясный и пламенный восторг, в котором совместилась тишина внутренних безмолвных созерцаний любви и мира с энергией научно-философского творчества» [Лосев 1993б: 377].

3.3. Творчество и особенно философское творчество было самой глубокой стихией жизни А.Ф. Лосева. И утрата его была для него равносильна смерти, о чем свидетельствовал в одном из лагерных писем: «я - мыслитель и не могу жить без мысли и без умственного творчества… Расстаться с этим - значит духовно умереть, и я не вижу никакого иного пути» [Лосев 1993б: 377]. Философ, в представлении А.Ф. Лосева, есть тот, кто хочет все понять изнутри: «Понимание - выше и глубже всех этих изолированных сторон души и духа. Понимает тот, кто видит изнутри, а видеть изнутри предметы и значит жить так, как живут они, отождествиться с ними» [Лосев 2002: 287]. Такое понимание есть жизненный подвиг, и оно сближается с религиозным познанием.

«Церковь требует сердца высокого, искусство – богатого», - говорил Ф. А. Степун в своей книге «Встречи», намечая этими словами границы и грани духовного пространства творчества [Степун 1998: 194]. Между этими безднами – религиозной высоты сердца и творческого богатства личности - пролегал также неповторимый творческий и жизненный путь А.Ф. Лосева.

Литература:

Алипий (Кастальский-Бороздин), архим., *Исайя (Белов)*, архим. Догматическое богословие. Свято-Троицкая Сергиева Лавра

Бабурин А., свящ. Из общения с А.Ф. Лосевым // *Лосев А.Ф*. Имя: Сочинения и переводы. СПб. 1997.

Гамаюнов М.М. «Союз музыки, философии, любви и монастыря» // *Лосев А.Ф.* Форма. Стиль. Выражение. М. 1995.

Геронимус А., прот. Философия и исихия // Христианство и философия: VIII Рождественские образовательные чтения: Сборник докладов конференции (27 января 2000 года). М., 2002.

Лосев А.Ф. Диалектика художественной формы. М., 1927.

Лосев А.Ф. Диалектика творческого акта (Краткий очерк) // Контекст 1981. М., 1982.

Лосев А.Ф. Бытие. Имя. Космос. М., 1993 (а).

Лосев А.Ф. Жизнь: Повести. Рассказы. Письма. СПб.,1993 (б).

Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М., 1993 (в).

Лосев А.Ф. Миф. Число. Сущность. М., 1994.

Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. М. 1995.

Лосев А.Ф. Имя: Сочинения и переводы. СПб., 1997 (а).

Лосев А.Ф. Хаос и структура. М.,1997 (б).
Лосев А.Ф. Диалектика мифа. Дополнение. М., 2001.
Лосев А.Ф. «Я сослан в XX век…» Т. 2. М., 2002.
Лосев А.Ф. Игра // Словарь художественных терминов: Государственная Академия Художественных Наук 1923-1929 гг. М., 2005.
Метнер Н.К. Письма. М., 1973.
Монахиня Елена. Профессор протоиерей Сергий Булгаков 1871-1944: Личность, жизнь, творческое служение, осияние фаворским светом. М., 2003.
Степун Ф. Встречи. М. 1998.
Тахо-Годи. А.А. Лосев. М. 1997.
Толстой А.К. Князь Серебряный. Стихотворения. М., 1986.

Владимир Аристов

ПОЭТИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО КАК СОЗДАНИЕ СОВМЕСТНЫХ СВЕРХТЕКСТОВ (БЛОК-АХМАТОВА-МАНДЕЛЬШТАМ И МАТРИЦЫ IDEM-FORMA)

В согласии с одним из смыслов конференции – «творчество как коммуникация» – будем обсуждать возможность появления «совместных сверхтекстов», исходя из введенного ранее понятия Idem-forma [1-3]. В узком смысле термин возник в процессе развития понятий и терминологии поэтики метареализма и призван описать некоторые важные тенденции в современной поэзии, в широком смысле – как расширение классических понятий, например, таких, как «внутренняя форма» (Потебня, Шпет и др.). Одна из задач в методе Idem-forma – описать явления, выходящие за рамки традиционно понимаемых «заимствований», реминисценций, аллюзий и т.д. Элементы методов интертекстуальности, исследования типологии в нем присутствуют, но есть и нечто новое. При изучении литературных произведений нас интересуют «непредсказуемые совпадения». Проникновение уникальности сквозь казалось бы нерушимую оболочку другой уникальности. Взаимодействие индивидуальностей без потери индивидуальностей, но, наоборот, с «возрастанием» их. При этом произведение каждого не теряет своей самоценности, но, неявно участвуя и в создании «совместных произведений», усиливает и по-другому проявляет отдельность (но не отделенность) каждого. Видится новый способ коммуникации через резонансные, «когерентные» настройки субъективностей. Которые выходят за

свои пределы, перехлестывают очерченные берега и взаимообогащают друг друга своей неповторимостью как особой субстанцией. При взаимодействии целостностей необходим поиск новых инвариантов – здесь должно исследоваться не только взаимопроникновение отдельных элементов систем, но взаимовлияние полноценных художественных единиц. Для описания таких явлений требуется адекватный аппарат. Как заметил на конференции по поводу настоящего доклада В.З.Демьянков: «Здесь должны выявляться гомеоморфизмы». Упомянутый математический термин означает следующее, см., [4] (приводим первую часть определения): «Гомеоморфизм – взаимно однозначное соответствие между двумя топологическими пространствами». Попытки сопоставления различных «поэтических пространств» представлены в настоящей работе. При очевидной отдаленности ассоциаций с математическим формализмом вводимые матрицы способны отразить, передать некоторые свойства таких «преобразований».

Поэзия представляется областью проявления несомненной человеческой уникальности, тем важнее и интереснее понять, как происходит взаимодействие различных поэтических миров, как в неявных реакциях целостных сознаний сочетаются уникальное и универсальное. Будут исследоваться инварианты, в которых множественные элементы целостных произведений воспроизводятся различными авторами (двумя или более, в зависимости от контекста), что дает возможность рассматривать два или более текста как новые произведения со своей структурой. Сопоставление потребует введения не совсем привычных способов: для анализа (и «синтеза»?) рассматриваются матрицы (квадратные таблицы чисел), названные матрицами Idem-forma, которые характеризуют характер близости сопоставляемых произведений по ряду признаков. Для сравнения привлекаются пары поэтических текстов Б-М (Блок-Мандельштам): «Ты помнишь в нашей бухте сонной…» и «Домби и сын» – эти стихотворения рассматривались уже в нашей работе [3], а также А-Б (Ахматова-Блок): «Сжала руки под темной вуалью…» и «Превратила все в шутку сначала…», а также взаимодействие систем текстов трех авторов в (т.е. тройной конфигурации Б-А-М) определенного периода времени (в основном изучаются стихотворения конца 1913г. – начала 1914г). Некоторые произведения Мандельштама и Ахматовой также будут сопоставляться, но без привлечения языка Idem-forma.

Существенно, что в двух парах Б-М и А-Б (при рассмотрении пар произведений) третий «элемент» триады также неявно присутствуют: А в первом случае, М во втором. Они выступают как некие медиаторы, способствовавшие по-видимому созданию стихотворений или, во всяком случае, изменявшие общий ход движения мыслей. Появление Ахматовой

как важнейшего связующего звена произошло после рассмотрения механизмов взаимовлияния Блока и Мандельштама в упомянутой паре их стихотворений. Причем роль Ахматовой постепенно возрастала, и наконец возник треугольник Б-А-М, который сам по себе обладает, как оказалось, достаточно устойчивой структурой и способен порождать различные смыслы. Заметим, что без игрового (отчасти комического или даже трагикомического) трудно обойтись в той серьезной поэтической звуковой и смысловой игре, в некоем почти театрализованном действе, что демонстрируется в сплетении общеизвестных, банальных и неожиданно-новых фактов, которые сопровождают это необычайно концентрированное для поэзии время (действо, в котором неявно участвовали три поэта, можно было бы назвать «Битвой за несуществующую шаль Ахматовой»). Безусловно, это не традиционный «любовный треугольник» или в духе той эпохи триада Арлекин-Коломбина-Пьеро, хотя все три автора несомненно отдали дань подобным культурным образцам. Мы не обсуждаем известную тему «не-романа» Блока и Ахматовой, вообще личные отношения затрагиваются только как вспомогательные. В указанной «театральности» с привлечением прототипов каждый из участников видел свои цели, решал свои художественные задачи.

Мы проследим вначале различные «функции шали» в создании сверхтекста Б-А-М и их значимость для пары стихотворений А-Б. Приведем в параллельном прочтении строки, написанные в январе 1914г.

Блок:
В пол-оборота ты стала ко мне,
Грудь и рука твоя видится мне.

2 января 1914г.

Некоторые исследователи (например, А. Марченко) указывают на Ахматову как на прообраз, вызвавший блоковские строки.

Мандельштам:
Вполоборота, – о печаль!
На равнодушных поглядела
Спадая с плеч, окаменела
Ложноклассическая шаль.

Ахматова вспоминала, что стихотворение было написано под впечатлением от чтения ею стихов в «Бродячей собаке» 3 января 1914г. Вторая, заключительная строфа этого стихотворения:

Горячий голос – горький хмель
Души расковывает недра:
Так – негодующая Федра –
Стояла некогда Рашель.

Известный мадригал Блока, посвященный Ахматовой, написан несколько раньше:

«Красота страшна» – Вам скажут, –
Вы накинете лениво
Шаль испанскую на плечи,
Красный розан в волосах.
16 декабря 1913г.

Здесь «впервые» появляется шаль в данном контексте и у Мандельштама (хотя можно заметить, что для Мандельштама не было чуждо это слово, вспомним его раннее: «Из полутемной залы вдруг ты выскользнула в легкой шали…», впрочем и Блок использовал такое слово, вот его строка, но в иных ассоциациях и контекстах: «И в легких складках женской шали Цвела ночная тишина», 1907).

Важен сам образ темной пелены, вуали, шали, материи, наброшенной на голову или поверх рук и плеч, причем он наполнен смыслами не только для Блока и Мандельштама, но и для Ахматовой. Она, отчасти соучаствуя в игре, эмансипируется от этой пусть возвышенной, но чуждой ей роли, будь то Кармен, или Федра, или Кассандра. Блок и Мандельштам изображают Ахматову почти одними и теми же, приведенными выше, словами, которые, возможно, даже взаимовоздействовали. То, что концентрация взаимовлияний присутствовала в воздухе, особенно еще для сравнительно молодого поэта, каким был Мандельштам, подтверждает тот факт, что для своего стихотворения он, возможно, не только использует явно или неявно приведенные стихи Блока, цитирует Ахматову («Как соломинку пьешь мою душу, Знаю вкус ее горек и хмелен…» – наблюдение О.Лекманова в [5]), но привлекает строки и своего более раннего стихотворения (1909г.): «Невыразимая печаль Открыла два огромных глаза, Цветочная проснулась ваза И выплеснула свой хрусталь» с той же системой рифмовки abba, с той же рифмой на «аль» и с тем же концевым словом «печаль».

Появление «двух шалей» показательно и вместе с тем сразу обозначает оппозиции. Блок говорит об «испанской» романтической шали. Мандельштам – об образе другого, классического, «расиновского» века (пусть он и связан с трагической актрисой романтической эпохи Элизой Рашель, что подчеркнуто несомненным созвучием «шаль» –

«шель»). Но вот слова самой Ахматовой в [6]: «А на 3-м томе поэт написал посвященный мне мадригал: "Красота страшна, вам скажут... ". У меня не было испанской шали, в которой я изображена, но в то время Блок бредил Кармен и испанизировал и меня. Я и розы, разумеется, никогда в волосах не носила. (Ср. в "Кармен": "Розы – страшен мне цвет этих роз“). Не случайно это стихотворение написано испанской строфой романсеро. И в последнюю нашу встречу... весной 1921 г. Блок подошел и спросил меня: «А где испанская шаль?» Это последние слова, которые я слышала от него». Хорошо известно, что цикл стихотворений Блока "Кармен" (март 1914) посвящен Л. А. Д. (Любови Александровне Дельмас), исполнительнице роли Кармен. Но, например, В.М. Жирмунский писал о том, что «слова Ахматовой подчеркивают поглощенность Блока своим чувством к Дельмас, тогда как "мадригал" имеет оттенок значения светского стихотворного комплимента». Можно предположить, что, хотя Ахматова говорит об образе Кармен, а не о конкретных «подстановках в него» того или иного женского персонажа, именно Ахматова была первой «женской фигурой» (более возвышенным образом), на плечи которой Блок пытался «накинуть» ложноиспанскую шаль. Дельмас явилась как возможный кандидат для воплощения позже и стала «более земным» вариантом того же прототипа (что фиксируется исследователями творчества и биографии Блока). То, что Блок начал «бредить» Кармен много раньше, чем увидел исполнительницу этой роли Дельмас, говорит, например, его стихотворе-ние «Испанке», написанное в 1912г. с характерной второй строфой: «Что была, как печаль вели-чава И безумна, как только печаль… Заревая господняя слава Исполняла священную шаль…».

Возможно, первое упоминание Блоком образа «шали» в обсуждаемом контексте происходит в стихах итальянского цикла. В письме матери из Италии в 1909г. он говорит о «древних шалях венецианок». Тогда же он начинает писать стихотворение «Венеция», опубликованное в 1914г. и повлиявшее на ахматовские стихи. Вот отрывок этого произведения:

О, красный парус
В зеленой дали!
Черный стеклярус
На темной шали!

Ахматова в воспоминаниях указала на эти строки как исток для своей поэмы «У самого моря»: «А не было ли в «Русской мысли» 1914 стихов Блока? Что-то вроде:

О… парус
в дали
. . . . . .
…стеклярус
…и на шали».

Жирмунский пишет [7]: «Этот пример представляет исключительный интерес для психологии творчества. При всей своей прекрасной памяти Ахматова, когда писала свои воспоминания почти через 50 лет после событий, могла вспомнить только основные музыкально-поэтические мотивы, послужившие толчком для ее творчества». Вот что замечает в статье [8] Алла Марченко: «Не самый наблюдательный читатель и тот сообразит, что на лирической героине "венецийского" этюда знакомая по знаменитому мадригалу ложноиспанская шаль: черный стеклярус на темной шали. А парус? ну чем не испанский гребень в зеленокудрой дали? Он того же ярко-красного цвета, что и розан на ее, Ахматовой, испанизированном и стилизованном портрете: красный парус в зеленой дали - красный розан в волосах; шаль испанскую на плечи - черный стеклярус на темной шали». Можно сомневаться, что Ахматова, что-то сознательно утаивает (через 50 лет?), но для нас важно указание на переплетение различных смыслов в сложной системе «совместного сознания» поэтов. Надо отметить, что все цветовые эпитеты «красный, зеленый, черный, темный» исчезли в воспоминании. «Матрица памяти» для необходимого собственного поэтического выражения сохранила важнейшие существительные, связанные в рифменно-ритмическом и метрическом единстве: «Парус–стеклярус, дали-шали». Важными кажутся такие слова Жирмунского о новой постановке проблемы взаимовлияний [9]: «При внимательном чтении можно, вероятно, обнаружить еще ряд таких признаков бессознательного действия творческой памяти, художественного «заражения», которое никак не следует рассматривать с традиционной точки зрения как механическое «заимствование». С позиции метода Idem-forma предмет исследования – литературные, собственно поэтические эффекты, вызываемые «взимопроникновением» цельных поэтических «сознаний» (включая подсознание и «надсознание»), а не только частными психическими механизмами. При этом именно необъяснимая (или необъясненная) «зараженность» чужим поэтическим словом тоже должна быть исследована.

Романтизированные строки, возможно, откликнулись и в более ранних стихах Ахматовой, правда, в «модернизированном» обличье: «Сжала руки под темной вуалью…». Все эти образы Блока-Ахматовой восходят изначально к пушкинским «Гляжу как безумный на черную шаль…», «Скинь мантилью, ангел милый, И явись как яркий день» (из

стихотворения «Ночной зефир струит эфир…»), а также к образцам эпохи «Кармен» Мериме. С другой стороны, – к строкам в более поздних обработках цыганско-городских романсов: «Эта темно-вишневая шаль…», «Потемнее накидку в кружевах на головку надень…» и т.д. Поэзия Блока воспитана на традициях поэзии XIX века Аполлона Григорьева, Полонского (синие книги собрания сочинений которого – в шкафу квартиры музея Блока на Пряжке). В качестве литературной отсылки уместно привести строки Полонского, где даны несколько экзотические образы женских «накидок». Из стихотворения «Грузинка»: «Она была в шелку и в галунах, и газ Прозрачный вился за плечами. Сегодня, бедная, под белою чадрой … Она несет кувшин узорный.» Из стихотворения «Татарка»: «Но татарка встрепенулась И пугливо завернулась Руйбянды своим концом» (Руйбянда – женская повязка, закрывающая лицо до самых глаз). Из стихотворения «Не жди»: «Где звонкий голос твой так часто раздается, Где часто, вижу я, мелькает твой личак. Не ты ли там стоишь на кровле под чадрою… ?!» (Личак – головной убор грузинки в виде длинной вуали, обыкновенно откинутой назад). И наконец строфа из его известной «Песни цыганки»: «На прощанье шаль с каймою Ты на мне узлом стяни: Как концы ее, с тобою Мы сходились в эти дни.» Но даже в других стихах Полонского образ завесы, присущий женским образам, может проступить, вот строки из его «Затворницы», ставшей популярным романсом: «В одной знакомой улице – Я помню старый дом, С высокой, темной лестницей, С завешенным окном. Там огонек, как звездочка, До полночи светил, И ветер занавескою Тихонько шевелил.»

Занавеска и занавес, скрывающие от глаз недоступное. Женское как тайное. Предназначенное для немногих. Завеса, прикрывающая непосвященное или даже нечистое. Женщина, как недостойная открыть лицо или волосы. Запрещенное или сакральное. Завеса, маска, – все это постепенно снижалось от романтизма, к городскому романсу. Блок от классического «из под таинственной холодной полумаски» сквозь символизм («а под маской было звездно», «в темной маске прорезь ярких глаз») пытался выйти к иному.

Но в 1914г. образ «шали» во взаимодействии с блоковскими стихами наполняется многими смыслами. «Спадая с плеч, окаменела ложно-классическая шаль», «Так негодующая Федра, стояла некогда Рашель», – строки Мандельштама связывают в некое сложное единство образы Ахматовой, романтической шали, которая утверждается в виде занавеса классической трагедии Расина, в скрытой полемике с символизмом, которое олицетворял Блок. Они словно бы соревнуются в перетягивании этой мнимой, несуществующей шали на плечах Ахматовой («у меня … не было испанской шали»), и набрасывании ее на клас-

сическую Рашель-Федру или на романтически-символистскую Дельмас-Кармен.

При том, что Мандельштам сам примеривает к Ахматовой некие испанско-цыганские «образы» (или здесь сказывался стереотип восприятия ее другими?) Вот стихотворение, посвященное Ахматовой (она называет его наброском с натуры, написанным, когда она разговаривала в кабине телефона-автомата на Царскосельском вокзале):

Черты лица искажены
Какой-то старческой улыбкой:
Кто скажет, что гитане гибкой
Все муки Данта суждены?
1913

Характерно, что в стихотворении поэт использует, по сути, блоковский «испанский» образ. Гитана, т.е. цыганка, неизбежно в системе указанных ассоциаций ведет к Кармен. Возможно, что Мандельштам знал мадригал Блока, написанный в декабре 1913г. Но Мандельштам и полемизирует с очевидным романтизированным образцом, он говорит о высокой (классической) трагичности образа Ахматовой. После этого, уже в январе 1914г. появилась Ахматова-Федра-Рашель. Предположительно в 1914г. написано и другое стихотворное посвящение поэтессе:

Как черный ангел на снегу
Ты показалась мне сегодня,
И утаить я не могу –
Есть на тебе печать Господня.

Дальше в этом стихотворении: «Что кажется – в церковной нише Тебе назначено стоять. … Пускай нездешняя любовь С любовью здешней будут слиты.» При этом Ахматова сама указывает на близость строк Мандельштама к своим стихам:

Черных ангелов крылья остры,
Скоро будет последний суд,
И малиновые костры,
Словно розы, в снегу растут.

Стихотворение «Как черный ангел на снегу…», посвященное Ахматовой, интересно в данном контексте тем, что здесь предполагается некая темная накидка или шаль, которую воображение, возможно, представляет крыльями (но в этом также отражена «борьба за шаль»). Причем сопоставление со стихотворением Ахматовой здесь носит «ре-

минисцентный» характер (а не Idem-forma), поскольку здесь используется только отдельный фрагмент.

Можно проследить, как происходило изменение отношения к «тематике шали» в стихах Мандельштама от времени начала 1914г. через стихотворение 1915г.:

Я не увижу знаменитой «Федры»
…….
Я не услышу обращенный к рампе
Двойною рифмой оперенный стих:

-- Как эти покрывала мне постылы…

Театр Расина! Мощная завеса
Нас отделяет от другого мира;
Глубокими морщинами волнуя,
Меж ним и нами занавес лежит:
Спадают с плеч классические шали,
Расплавленный страданьем крепнет голос,
И достигает скорбного закала
Негодованьем раскаленный слог…

Фактически поэт предрекает своей героине роль из «современной античной трагедии»: «Как эти покрывала мне постылы…» – в реплике Федры слышно утверждение двойного голоса («двойною рифмой оперенный стих») Мандельштама-Ахматовой о том, что надо сбросить постылые ложные шали и покрывала. И до стихотворения «Кассандре», также посвященном Ахматовой, с знаменательной строфой

Когда-нибудь в столице шалой
На скифском празднике, на берегу Невы,
Под звуки омерзительного бала
Сорвут платок с прекрасной головы.

С «внутренне-поэтической» точки зрения самое важное – переход от сочетания «шаль-Рашель» как возвышающего принципа к развенчивающему движению «шали-шалый».

Два стихотворения, приводимых ниже для сопоставления (А-Б), представляют пример «системного взаимодействия», где должны применяться методы Idem-forma. Но если упомянутая и сравниваемая в [3] пара стихотворений Б-М была написана «почти одновременно», то пример

А-Б относится к произведениям, разделенным пятилетним промежутком. Что говорит о возможном угасании непосредственного воздействия.

Ахматова:

Сжала руки под темной вуалью…
«Отчего ты сегодня бледна?»
− Оттого что я терпкой печалью
Напоила его допьяна.

Как забуду? Он вышел, шатаясь.
Искривился мучительно рот…
Я сбежала, перил не касаясь,
Я бежала за ним до ворот.

Задыхаясь, я крикнула: «Шутка
Все что было. Уйдешь, я умру».
Улыбнулся спокойно и жутко
И сказал мне: «Не стой на ветру».

8 января 1911
Киев

Блок:

Превратила все в шутку сначала,
Поняла − принялась укорять,
Головою красивой качала,
Стала слезы платком вытирать.

И, зубами дразня, хохотала,
Неожиданно все позабыв.
Вдруг припомнила все – зарыдала,
Десять шпилек на стол уронив.

Подурнела, пошла, обернулась,
Воротилась, чего-то ждала,
Проклинала, спиной повернулась
И, должно быть, навеки ушла…

Что ж, пора приниматься за дело,
За старинное дело свое. --
Неужели и жизнь отшумела,
Отшумела, как платье твое?

29 февраля 1916

Известно, что это стихотворение, характерно помеченное «високосным» днем, в рукописи – дата «28-29 февраля (ночь)», посвящено Дельмас. Для нас важно, что неявно поэт обращается к возлюбленной, с которой расстается, строками, прообразом которых является другое стихотворение-расставание. Причем, как мы упоминали, прощание с земной Кармен означало и расставание с более возвышенным образом романтической Кармен, которую в какой-то степени олицетворяла Ахматова. Стихотворение Блока предстает как ответ (через пять лет) на «описание женщиной» сходной ситуации. Такой «мужской ответ» мог бы восприниматься как пародия, если бы чуть более явственно были бы видны черты того образца, которому «подражает» поэт. Здесь же на первый взгляд трудно увидеть такое произведение.

Для нас интереснее всего проследить черты общности, которые хотелось бы отнести к структурам «отождествления» и которые будут формализованы с использованием понятия матрицы Idem-forma. В при-

веденных стихотворениях есть совпадения стихотворных признаков. Ведь оба они написаны анапестом (в ахматовском варианте «спондейным» в первой строке) с равным количеством стоп. Первые строки в двух стихотворениях свидетельствуют о высоком уровне «взаимонастройки». Здесь идет речь, конечно, о блоковском неявном (для читателя, во всяком случае) «резонансном» отклике на ахматовский «оригинал». Многократно исследователи писали о влиянии блоковской поэзии на стихи Ахматовой. Примеры обратные менее известны. В.Н.Топоров, отмечая в [10] использование Блоком в стихотворении «К музе» некоторых ахматовских образов из ее стихотворения «Музе», замечает, что это едва ли не единственный пример прямого влияния Ахматовой на Блока. В нашем случае это воздействие «непрямое», но глубокое. Ведь первая строка Блока словно бы поясняет произошедшую ситуацию разрыва «от лица мужчины»: лирическая героиня Ахматовой восклицает: «Шутка, все что было», лирический герой Блока подтверждает: «Превратила все в шутку сначала». Важные элементы этой настройки – одинаковое число слов в первой строке – 5; начинаются строки с глаголов: «сжала» – «превратила», но особенно существенно использование Блоком той же конструкции глагола без местоимения. Подразумевается, что в стихотворении Ахматовой речь идет о лирической героине, хотя последующая прямая речь несколько ослабляет это впечатление, можно представить, что героиня отвечает на вопрос автора произведения, здесь лирический образ двоится. В случае Блока несомненно, что речь идет о женщине, с которой лирический герой расстается.

Интересно, что Блок не замечает некоторых «ахматовских» черт произведения, когда, ком-ментируя ее поэму «У синего моря», лишь через две недели после создания «Превратила все в шутку…» пишет ей в письме: «… я никогда не перейду через Ваши «*вовсе* не знала» … постоянные «*совсем*» (это вообще не Ваше, общеженское, всем женщинам этого не прощу)». Ведь в определенной мере можно назвать «ахматовски-общеженским» строку блоковского стихотворения: «И должно быть навеки ушла». Жирмунский замечает, что Блок, пометивший на полях понравившиеся ему строки из сборника «Четки», «… выделяет несомненно сочувственно … очень живые и действенные в ее ранних стихах традиции его поэтического искусства, педалируя то блоковское восприятие любовного переживания, в котором судя по дарственной надписи на «Четках», Ахматова считала себя в какой-то степени ученицей старшего поэта» [11]. Здесь, в частности, Блок выделяет третью и четвертую строку из вышеприведенного стихотворения Ахматовой. Вот высказывание Жирмунского о сравнении стиля Блока и Ахматовой [12]: «… собенно интересно сравнение с Ахматовой, поэтом другой

эпохи и другого стиля, точной, строгой и сухой в подмеченных ею частностях описания». В приведенном стихотворении Блока уже нет ничего от романтизированного образа, но есть жесткость и точность поэтического наблюдателя. Так что здесь уже Блок в определенном смысле выступает как «ученик стиля» бывшей своей «ученицы». В виду ограниченности места мы не можем обсуждать интересные вопросы «тонкого звукового взаимодействия» (вплоть до отдаленных созвучий «Ахматова»- «Шахматово») или жизненные «совпадения» и встречи Ахматовой и Блока, например, образ горящего моста на Неве, который порознь, но одновременно видят Блок и Ахматова (в 1916г.), – здесь словно намек на их «окончательную невстречу», то о чем говорило и стихотворение, внешне обращенное к другой.

Будем строить матрицу Idem-forma, составляя список важных стихотворных признаков, по которому проводится сравнение (оговариваясь, что будет дан лишь первый набросок такого формализма с достаточно ограниченным числом таких признаков). Полагая, что каждый признак – случайная величина, можно находить коэффициенты корреляции величин двух произведений и помещать их в клетки матрицы. Можно попытаться строить и более сложные матрицы, кубические, например, где фигурировали бы трехиндексные коэффициенты при сопоставлении трех стихотворений трех авторов, например Б-А-М, или пытаться написать такую матрицу для некоего периода их творчества. Например, в случае Б-А-М можно попытаться записать матрицу для отмеченного периода «борьбы за призрачную шаль А», указав по трем координатам различные признаки, например, звуковой окрашенности стихотворений трех авторов, спровоцированной самим словом «шаль». Заметим, что в первой строке стихотворения Блока также, как в последнем из цитированных стихотворений Мандельштама, происходит «обмирщение шали»: здесь героиня стихотворения «стала слезы платком вытирать». Так происходит и явная или неявная пародизация действий героини в стихотворении Ахматовой. Там таинственное «сжала руки под темной вуалью», здесь платок снят с головы или, во всяком случае, используется как «бытовой предмет».

В «двумерной» матрице, описывающей два произведения двух авторов, по-видимому, диагональные элементы играют особую роль. Поскольку, допустим, возможная значимость размера одного стихотворения для «резонанса размера» в другом стихотворении другого автора несомненна. Недиагональные элементы тоже в принципе могут быть ненулевыми. Например, влияние системы рифмовки одного стихотворения на звуковую окрашенность в другом стихотворении может присутствовать. Выявить это, по-видимому, трудней, чем скоррелированность одних и тех же признаков. В цельной системе, которую

представляет собой стихотворное произведение «отдельного автора», взаимное влияние различных признаков более очевидно. Выявление воздействия признаков разных произведений может оказаться более сложной проблемой. Исследование матрицы на симметричность: одинаковы ли недиагональные элементы матрицы, например, a21 и a12 (допустим, 1-ым признаком считается количество строф, 2-ым – способ рифмовки), представляла бы интересную задачу. В случае равенства недиагональных элементов можно было бы высказать суждение о равном взаимном влиянии этой пары признаков у двух авторов: автор Б влиял на автора А также, как автор А на автора Б. В приводимых ниже примерах матриц будут проставлены только диагональные элементы.

Построим матрицу Idem-forma (А-Б) для приведенных стихотворений. В первой строке (и столбце) отмечается размер, во второй – количество строф, в третьей – количество стоп. Диагональные элементы выражают собой некие признаки общности. Примем их равными отношению соответствующих количеств. Например, трехстопность анапеста, совпадающая для А и Б, задает это отношение равное 1, которое проставляется в первой диагональной клетке. Важно выделять некоторые характерные признаки именно для изучаемой пары произведений. Таким признаком, например, является, на наш взгляд, глагольная насыщенность стихотворения. Можно ее измерить отношением числа глаголов и отглагольных образований к числу строк стихотворения. Понятно, что данная мера особенно значимой может быть в случае произведений с эквиметрическими свойствами. В данном случае мы имеем два стихотворения, написанные трехстопным анапестом. Можно предположить, что в «среднем стихотворении» нормой является один глагол на один стих, представляющий собой законченное предложение. Понятно, что возможны отклонения в ту или другую сторону. Существуют «безглагольные страны» поэтических систем и отдельных стихотворений. Но если в XIX веке фетовское «Шепот, робкое дыханье….» (с нулевым коэффициентом) многими воспринималось, как абсурд, то в XX веке это было уже совершенно не так. В стихотворениях А и Б глагольная насыщенность бросается в глаза. Подсчет (отношение числа глаголов к числу строк в стихотворении) дает сА=17/12=1.42, а сБ=25/16=1.56. Видно, что в стихотворении Б этот показатель выше, что заставляет предположить невольную пародизацию за счет усиления отдельных признаков (особенно в третьей строфе, почти сплошь состоящей из глаголов, где указанный коэффициент, вычисленный для этого участка текста, равен 2) в произведении, написанном заведомо позже исходного «образца». Для составления коэффициента матрицы a88 возьмем отношение этих признаков, из которых вычитается принятая за норму «глагольной насыщенности» 1. Тогда получаем a88=(сА-

1)/(сБ-1)=0.75, что несомненно говорит (особенно с учетом замечания о скрытой пародизации) о высокой коррелированности признака.

Выделим для А-Б следующие признаки: 1 -- стихотворный размер, 2 -- количество стоп, 3 – количество строф, 4 – система рифмовки, 5 – наличие одинаковых (или сходных) рифм в двух стихотворениях, 6 -- сюжет (условный) стихотворения, 7 – количественные признаки первой строки, 8 – глагольная насыщенность стихотворения. Значит *a*11=1 – оба стихотворения написаны анапестом, *a*22=1 (трехстопный анапест), *a*33=0.75 (3 строфы в стихотворении А и 4 строфы в стихотворении Б), *a*44=1 (система рифмовки одинакова: *abab*), *a*55=0.15: дана приблизительная оценка отношения общих рифм (или созвучий) к общему их количеству с учетом того, что в А и Б неравное количество строк, принимается сходство звучания «вуалью-печалью» и «сначала»-«качала», но также важность для задания общего звучания в стихотворениях начальных строк (заметим, что 5-ый признак оценивается для двух стихотворений), *a*66=1 (принимается полная общность условного сюжета – тема расставания – при том, что у Б она дана в инверсном варианте – «от лица мужчины»), *a*77=0.75 (с учетом упоминавшейся приблизительной общности звучания окончаний, равного количества слов в этом первом стихе, начала с глагола без местоимения и т.д.), *a*88=0.75 – глагольная насыщенность.

А-Б	1	2	3	4	5	6	7	8
1	*a*11=1	*a*12=?						
2	*a*21=?	*a*22=1						
3			*a*33=0.75					
4				*a*44=1				
5					*a*55=0.15			
6						*a*66=1		
7							*a*77=0.75	
8								*a*88=0.75

Приведем также другую исследуемую пару стихотворений Б-М:

Блок:

Ты помнишь? В нашей бухте сонной
Спала зеленая вода,
Когда кильватерной колонной
Вошли военные суда.

Четыре – серых. И вопросы
Нас волновали битый час,
И загорелые матросы
Ходили важно мимо нас.

Мир стал заманчивей и шире,
И вдруг -- суда уплыли прочь.
Нам было видно: все четыре
Зарылись в океан и в ночь.

И вновь обычным стало море,
Маяк уныло замигал,
Когда на низком семафоре
Последний отдали сигнал…

Как мало в этой жизни надо
Нам, детям -- и тебе и мне.
Ведь сердце радоваться радо
И самой малой новизне.

Случайно на ноже карманном
Найди пылинку дальних стран --
И мир опять предстанет странным,
Закутанным в цветной туман!

1911 – 6 февраля 1914
Aber'Wrach, Finistere

Мандельштам:

Домби и сын

Когда пронзительнее свиста
Я слышу английский язык.
Я вижу Оливера Твиста
За кипами конторских книг.

У Чарльза Диккенса спросите,
Что было в Лондоне тогда:
Контора Домби в старом Сити
И Темзы желтая вода.

Дожди и слезы. Белокурый
И нежный мальчик Домби-сын
Веселых клерков каламбуры
Не понимает он один.

В конторе сломанные стулья,
На шиллинги и пенсы счет;
Как пчелы, вылетев из улья,
Роятся цифры круглый год.

А грязных адвокатов жало
Работает в табачной мгле, --
И вот, как старая мочала,
Банкрот болтается в петле.

На стороне врагов законы:
Ему ничем нельзя помочь!
И клетчатые панталоны,
Рыдая, обнимает дочь.

1914

В данном случае первые 4 признака такие же, причем все коэффициенты равны 1. Сюжетный признак равен 0, и мы не будем его здесь представлять. Но, например, количество одинаковых пар рифм здесь существенно выше, чем для А-Б, и коэффициент $a55=0.35$ (это сделано

с учетом рифмоидов и ассонансов). Признак 6 можно связать с наличием одинаковых или близких по звучанию слов в двух стихотворениях, например, «четыре» -- «цифры» (через подозреваемую общность -- «цифири»), «зарылись» -- «роятся», «работают», «вода» -- «вода», «вода» -- «ад-вокатов» и т.д. Данный коэффициент *a*66=0.4. Следующий (не только взаимный) признак определяется по тонкой звуковой связанности текста (или текстов) – наличие повторяющихся созвучий, таких, как «ма-мо», «ка-ко», «за-зе» с более высокой частотой по сравнению с некоторой нормой. Коэффициент *a*77=0.25. Наконец, восьмой признак можно отнести к взаимной пластической связанности поэтических текстов. Здесь есть система движений, которые «экстериорезируются», так сказать, в совершенно различные внешние проявления, но, например, действие «зарылись в ночь» (миноносцы) и «роятся цифры круглый год» подобны. Можно дать оценку для этого признака *a*88=0.4.

Б-М	1	2	3	4	5	6	7	8
1	*a*11=1	*a*12=?						
2	*a*21=?	*a*22=1						
3			*A*33=1					
4				*a*44=1				
5					*a*55=0.35			
6						*a*66=0.4		
7							*a*77=0.25	
8								*a*88=0.4

В заключении можно отметить, что для Мандельштама глубинный неявный поиск Другого не был случайным. Он искал «Выпуклую радость узнаванья». Повторение как счастье. Для Ахматовой через много лет некоторым итогом стала «Поэма без героя». Блок в те же дни, когда заканчивал «Ты помнишь, в нашей бухте…», написал строки «О, я хочу безумно жить…» с их продолжением: «Все сущее – увековечить, … Несбывшееся – воплотить!».

Литература:

1. В.В.Аристов. Возможности «внутреннего» изображения в современной поэзии и поэтике // Поэтика исканий или поиск поэтики. М. 2004, с.124-131.

2.В.В.Аристов. Фолкнер и Платонов: смыслы изобразительных совпадений // Текст как динамическая система. М. 2006. с. 143-153.

3. В.В.Аристов Тождества в несходном (метод Idem-forma при сопоставлении двух стихотворений Блока и Мандельштама). (представлена в НЛО).

4. Математическая энциклопедия. М. 1977. Т.1, с.1035.

5. В кн. Мандельштам. Полное собрание стихотворений. Новая библиотека поэта. СПб, 1995, с.534.

6. А.Ахматова. Воспоминания об А.Блоке. М. 1976.

7. В.М.Жирмунский. Анна Ахматова и Александр Блок. В кн. В.М.Жирмунский. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л. 1977. с.339.

8. А.Марченко. «С ней уходил я в море…». Новый Мир, 1998, N8-9.

9. В.М.Жирмунский, там же, с.339.

10. В.Н.Топоров. Ахматова и Блок. Беркли.1981.

11. В.М.Жирмунский, там же, с.330.

12. В.М.Жирмунский. Поэтика Александра Блока, там же, с.209.

Игорь Лощилов

АНТОН СОРОКИН: СКАНДАЛ КАК «ТВОРЧЕСТВО» И ТВОРЧЕСТВО КАК СКАНДАЛ

По городу некий Антон Сорокин – национальный сибирский писатель расклеил по заборам автопортреты и расписанные чьим-то хвостом рисунки.

<Без подписи> Антон, но не Чехов (Наша газета, Омск, 1919, № 48, 8 октября, с. 3)

Летит дурная слава;
На ней Антон Безумный –
На ней Антон Безумный –
Корона набекрень…

Эраст Чайников, мифический омский литератор

Имя омского литератора Антона Семёновича Сорокина (1884 – 1928)[1] немного говорит сегодняшнему читателю. Сорокин оставил об-

[1] Трудно удержаться от соблазна продолжить ряд, намеченный анонимным омским фельетонистом (см. первый эпиграф) – в свете советского опыта: Антон, но не Чехов; Антон Семёнович, но не Макаренко…

ширное наследие;[1] бóльшая часть его, однако, глубоко «вторична» по отношению к давно ставшим классическими образцам, в которых нашел более точное и первозданное воплощение «дух эпохи». Вместе с тем, несмотря на очевидную принадлежность к «второму» (а то и «третьему») ряду по «гамбургскому счету», Сорокин заслуживает пристального внимания – не столько как сочинитель, сколько в качестве «художника жизни», в поведении которого воплотилась вполне оригинальная концепция *творчества*.

Центральная семиологическая проблема, которую весьма своеобразно и последовательно решал в своей многообразной деятельности Сорокин – проблема организации перформативной структуры высказывания, той самой, из которой, согласно Жаку Деррида, невозможно удалить имя подписывающего. «Писатель пишет, подписывает своим именем. И кажется ясно что писатель говорит. Вот я талант, пишу для вас, я скромен и терпелив жду Вашего признания. Признайте же меня» [Сорокин 1917, с. 11; здесь и далее тексты писателя цитируются с сохранением особенностей авторской пунктуации – *И. Л.*]. Вполне закономерно на этом пути появление «Манифеста Антона Сорокина», «Завещания Антона Сорокина», многочисленных вариантов «Автобиографии Антона Сорокина». Подобно Ницше в интерпретации Жака Деррида, скромный омский литератор, провозгласивший себя Писательским Королем, мозгом Сибири, «национальным сибирским писателем» парадоксальным образом оказался готов «пустить в ход своё имя (со всем, что к нему примешано и что не сводится к “я”), инсценировать подписи, сделать из всего, что было написано о жизни и смерти, один огромный биографический росчерк» [Деррида 2002, с. 47].

В одной из автобиографий Сорокин писал: «… я составил большое нарицательное имя Сорокина, и не оставил книг, и нищета вошла в тот дом, откуда вышел на дорогу, кроме Всеволода Иванова, не один писатель» [Басов 1928, с. 117].[2] В другой, написанной за два месяца до смер-

---

[1] Сорокин называл себя «создателем 24-х томов первоклассной литературы» (иногда, впрочем, говорилось о 32-х томах). О судьбе наследия писателя см. мемуарную новеллу: Мартынов 1988.

[2] В годы войны Всеволод Иванов записывает в дневнике: «В Сибири был у меня знакомый писатель Антон Сорокин, принесший мне много пользы, а того более вреда. Ему казалось, что обычными путями в литературу не пройдешь. И поэтому он, живя в Омске, прибегал к рекламе, называя себя “Великим сибирским писателем”, печатал свои деньги, имел марку – горящую свечу. Однажды он напечатал визитные карточки. Под своей фамилией он велел тиснуть: “Кандидат Нобелевской премии”. Я сказал ему: “Позвольте, Антон Семенович, но ведь вы не получали Нобелевскую премию?” Он, криво улыбаясь в подстриженные

ти (29 января 1928 г.): «Теперь моя биография – она в несколько букв. Антон Сорокин – и только» [факсимиле рукописи на блоке иллюстраций, вклеенном между с. 48-49 в: Сорокин 1967].

Категорией, позволяющей снять неразрешимое противоречие между перформативом и дескриптивной структурой высказывания, имеющей все основания оставаться без автора и не получить резонанса, стал у Сорокина *скандал*. Он же становится пространством медиации между биографией, телом и текстом, совершенство которого вполне осознанно принесено писателем в жертву своеобразно и глубоко понятой «литературности».

К *скандалу* писатель относился эстетически, как к произведению искусства,[1] и строго рационально.[2] Скандал и есть, по Сорокину, высшая форма литературного творчества: по крайней мере, весь город Омск – в этой системе ценностей – замирает в напряженном ожидании: что еще вы-*твор*-ит Сорокин? Самый звук имени писателя – словно обломок ямбического стиха: «Антóн Сорóкин» – в результате и в итоге его «литературной деятельности» становится носителем интриги, чреватой скандалом. При этом «художественные достоинства» сочинений писателя не могут быть предметом рефлексии: им изначально приписан статус «гениальных творений» – такова природа породившей его земли (Сибири – Новой Америки),[3] такова сила инспирации неких мистиче-

---

усы, ответил: “А я и не говорю, что получил. У меня напечатано – кандидат, а кандидатом себя всякий объявить может» [Иванов 2001, с. 93-94].

[1] В содержащем имманентную концепцию творчества писателя мемуарном очерке М. А. Никитина «Дикий перец» говорится: «В организации скандалов Колчаку видна высокая техника. Вспоминая о них, Антон Семёныч с удовольствием говорил: – Шедевр!» [Сорокин 1967, с. 33.]

[2] В том же очерке Никитина: «– Я делаю это двадцать лет, – сказал Сорокин, – у меня такая система. Он помолчал и обреченно добавил: – Я аккуратен, как немец» [Сорокин 1967, с. 32].

[3] См. Сорокин 1917. 4 февраля 1919 г. Сорокин выпустил единственный номер (№ 1) «Газеты для курящих»: «Весь номер, небольшой листок серой бумаги, заполнен “Вступительным словом”: “Я, Антон Сорокин, вздумал издавать газету, потому что омские редакторы не печатают мои произведения, но когда я посылаю свои произведения, подписанные вымышленными именами, мои статьи и рассказы печатались, доказавши ограниченность ума омских редакторов, и я решил сам издавать газету. Правда, моя газета будет маленькой, потому что все запасы бумаги находятся у тех, кто изо дня в день печатает статьи политические, и, затопляя газеты словопрениями, не дает места приехавшим в Сибирь писателям – Ремизову, А. Толстому, Крандиевской, Лесной, Ауслендеру, Олигеру, Кондурашкину, Моравской и мн. др. До сих пор газеты, испачканные политическими статьями, шли на завертывание колбас, для растопки печей, и для других житейских целей. Вам, читатели, лучше знать, для чего шли газеты. Я

ских инстанций, будь то сама Судьба или заезжий гипнотизер, «внушивший» Сорокину, что он писатель. Творчество всегда нарушает здесь некоторый порядок вещей, отношений и ценностей, сложившийся в поколениях «отцов»; писатель – «enfant terrible», вторгающийся в обывательское «болото»,[1] целиком зависимое от враждебной таланту силы, находящей воплощение в Золоте (Капитале).

Своеобразным итогом всего творчества писателя стал сборник коротких рассказов «Тридцать три скандала Колчаку», над текстом которого он работал в последние 4 года жизни. [2]

решил расширить применение газеты, моя газета по прочтении может быть применена для курения, бумага выбрана самая лучшая – у спекулянтов она продается по 30 коп. И вот, когда вы закурите папироску, я попрошу вас подумать о судьбе сибирских писателей. Не окурки ли брошенные их трудовые жизни? Тачалов Иван был разносчиком газет, потом музыкантом в ‘весёлом’ доме. Кондр. Худяков, живописец, живет с большой семьей в маленькой комнате. Всеволод Иванов три года был клоуном, в балагане и таскал год шарманку, а ведь он печатался в горьковской ‘Летописи’ <…> Не окурки ли – жизни писателей? Не судьба ли курила и бросила в грязь их талант и растоптала ногой? Курите же газету Антона Сорокина и подумайте о великой Сибири и писателях-окурках, придавленных грязной ногой жизни. Велика мощь Сибири, и Сибирь может позволить судьбе выкуривать, как папиросы, жизни талантливых людей”» (приводится по: Басов М. Антон Сорокин // Сибирские огни, 1928, № 4, с. 213).

[1] Ср. любопытное свидетельство: «У известного омского эсперантиста – врача А. К. Скальского (впоследствии переехавшего в Новосибирск – *И. Л.*) висела в кабинете много лет (а может быть, и теперь висит) одна из графических работ Сорокина: “Вот вам!” Здесь автор изобразил тушью тихое, застоявшееся болото, заросшее камышом и осокой, затянутое ряской, с жирными, обрюзгшими лягушками, сидящими по берегам, бессмысленно уставившими друг на друга выпученные глаза. Из центра болота торчала рука художника, показывающая кукиш всем обывателям этого гнилого, мрачного угла, всему мещанскому миру!» [Филиппов 1966]. О местонахождении работы в настоящее время ничего неизвестно.

[2] Еще при жизни писателя в первом номере выходившего в Новосибирске журнала «Настоящее», радикального сибирского «филиала» ЛЕФа, вскоре закрытого после предельно резкой печатной полемики с М. Горьким, вышли «Семь скандалов» [Сорокин 1928a]. В 3-м, мартовском номере был помещен некролог «Умер Антон Сорокин», а вторая и последняя «порция» скандалов была напечатана в следующем выпуске журнала [Сорокин 1928b]. Две позднейшие публикации [Сорокин 1967, с. 107-129 и Сорокин 1984, с. 168-189, где под названием «Скандалы Колчаку» выборочно воспроизведенный текст открывает раздел произведений о гражданской войне «Тридцать три скандала», с. 168-213], также не дают полного представления об архитектонике сборника. Оригинал, ныне подготовленный к печати автором этих строк совместно с А. Р. Раппопортом, хранится в: ГАОО, ф.1073, оп.1, ед. хр. 464, с.1-52. Полная копия «Тридцати

Максим Горький обращался к Михаилу Александровичу Никитину 15 октября 1929 года, вскоре после смерти знаменитого омского писателя-скандалиста: «Послушайте. Вы – сибиряк? Вам, сибирякам, следовало бы собрать всё, что написано об Антоне Сорокине, и собрание этих очерков издать. После того, как будет издана эта книга, можно приняться за издание работ самого Сорокина» [Горький 1955, с. 152-153].

История распорядилась таким образом, что, несмотря на высокий статус имени Горького в советской литературе, при советский власти этот «завет» «великого пролетарского писателя» был исполнен с большим опозданием и лишь отчасти. В 1967 году в Новосибирске вышла книга, где весьма избранным сочинениям Сорокина были предпосланы «очерки» и воспоминания Михаила Никитина, Леонида Мартынова, Сергея Маркова и Николая Анова.[1]

«Антон Сорокин» – литературная легенда Омска начала XX века, быстро покинувшая узкие пределы писательского мира и осуществившаяся в местном полуфольклорном бытовании, где устное предание мешается с зафиксированными в документах или мемуарах сюжетами: автор повести о «сибирском Дон-Кихоте» начинает с апелляции к детской памяти о рассказах собственной бабушки, Анны Александровны Лукьяновой. «Он был такой же городской достопримечательностью, как каланча, как Любинский проспект, как купленный городским головой у бельгийцев железный мост через Омку или горделивая память о том, что Достоевский прошёл через “мёртвый дом” именно здесь» [Косенко 1973, с. 98]. О «скандалах», устраиваемых писателем, ещё до революции говорил весь город.

трех скандалов…» находится также в личном архиве А. Г. Раппопорта. Им же после смерти брата, журналиста и литературоведа Евгения Григорьевича Раппопорта (1934 – 1977), в соответствии с письменной волей-завещанием последнего, унаследован довольно обширный архив А. С. Сорокина, включающий как машинописные копии других произведений, так и оригиналы писем писателя, писем к нему, фотографии, рисунки, документы., переданные Е. Г. Раппопорту друзьями и родственниками Сорокина. О том, с чего и как начинался поиск сорокинского архива, см. Раппопорт 1980.

[1] Другие заслуживающие упоминания издания: Сорокин 1973, 1984 и Сорокин, Вяткин 1987. Энциклопедические сведения о писателе см: Лепехин 1994, Пугачева 1994. Существует и беллетризованная биография Сорокина (Косенко 1972, 1973), дважды изданная в начале 1970-х и оставшаяся практически незамеченной. См. также воспоминания о «Белом Омске», содержащие сведения об Антоне Сорокине: Урманов 1965 и Анов 1981.О судьбе и составе опубликованного и неопубликованного наследия писателя: Григорьева 2004, Шепелева 1994. См. также: Раппопорт 1967, 1980, Беленький 1967 (разные редакции этого текста использовались в качестве вступительных статей к книгам Сорокина), Петряев 1974, Петров 1980 , Трушкин 1985, Крусанов 2003, сс. 364-368, 378-383. Наиболее полная из известных нам библиографий: Указатель 1984.

Легко потерять счёт рассказам об эксцентрических выходках писателя, в начале Первой Мировой войны опубликовавшего в журнале «Огонёк» объявление о том, что «писатель Сорокин покончил с собой, выпрыгнув из аэроплана во время полёта над городом Гамбургом»;[1] самолично выдвинувшего себя на Нобелевскую премию; разославшего одну из своих повестей главам всех монархий и республик (лишь вежливый император Сиама ответил, что среди его подданных нет ни одного, владеющего русским языком, и он сожалеет, что не может прочесть присланную книгу); при всех властях расклеивавшего на улицах Омска объявления и плакаты самого экзотического содержания («Лучше быть идиотом, чем Антоном Сорокиным!» [Сорокин 1967, с. 43-44]).[2]

Антон Семёнович Сорокин родился в Павлодаре в семье богатого купца старовера. В «Автобиографии» писал: «Учился в Омской гимназии. Исключён из 6 класса с волчьим билетом за принос в класс мышей для пугания нервных учителей и главное – за незнание молитвы “Отче наш”» [цит. по: Басов 1928, с. 216].

Писать начал в 1900 г., однако фактически первым сочинением, получившим некоторый резонанс, стала «стилизованная монодрама-примитив» «Золото», которая привлекла внимание В. Ф. Комиссаржевской и Вс. Мейерхольда. После переработки достаточно «рыхлой» пьесы в 9-и картинах в трехактную «монодраму», она была издана [Сорокин 1911] и принята к постановке, однако не то из-за запрета, исходящего от цензуры (или полиции, как объяснял впоследствии сам писатель), не то из-за ухода из театра Мейерхольда, не то из-за смерти Комиссаржевской – она не осуществилась. Тем не менее, пьеса выдержала еще два издания в Москве [Сорокин 1912a и b]; автор иногда заявлял, что их было восемь.

---

[1] Объявление о самоубийстве Антона Сорокина было напечатано в 10-м номере (7-14 марта) журнала «Огонёк» за 1915 год. Аналогичный материал был опубликован одновременно также «Синем журнале», предназначавшемся, как и «Огонёк», для «семейного чтения» ([Б. п.] Памяти странного человека // Синий журнал, 1915, № 11, 14 марта, с. 11).

[2] Вот, например, из неопубликованных свидетельств: «Сорокин мне казался глубоким стариком и отнюдь не романтичным человеком. Однако, многое запомнилось. Например, я хорошо помню таблички (кажется, из жести), прибитые на многих домах Омска. На этих табличках было нарисовано стилизованное солнце и написано: “Антон Сорокин – солнце России”. Много вспоминается и рассказов о чудачествах Сорокина, за которыми скрывался трагический протест писателя против обывательщины, рутины, которая окружала его» (Из письма жившего до войны в Омске писателя, литературоведа и библиофила Виктора Григорьевича Уткова [псевд. В. Бурмин; 1912 – 1988], г. Москва, от 7.09.1958; письмо было адресовано Евгению Раппопорту и Леониду Эдельману, тогда студентам факультета журналистики Казахского государственного университета).

Комиссаржевская дала начинающему драматургу важный совет, приводимый в предисловии, написанном Г. В. Шварцем и озаглавленном «Монодрама»: «Мне нравится Ваша наивность, искренность и какая-то примитивность <…> Хотелось бы поставить Вашу пьесу, но, кажется, свистом и шипением встретят Вашу драму, хотя, конечно, может быть я и ошибаюсь. Прочитайте статьи Евреинова о монодраме. Вы написали именно такую монодраму: Евреинов остался бы ею доволен» [Сорокин 1911, с. 13]. Никитин писал, что Евреинов ставил пьесу, и она «имела успех» [Сорокин 1967, с. 33], но это, скорее всего, одно из мистифицирующих биографию заявлений Сорокина позднейшего времени [Косенко 1973, с. 105].

Тем не менее, начиная этого момента, в деятельности Сорокина очень отчетливо ощущается присутствие «духа» и «буквы» «театральной проповеди» Николая Николаевича Евреинова, оригинального философа и блестящего апологета «инстинкта театральности», «крикливого шута Ее величества жизни», автора «интеллектуальных бестселлеров» 1910-х годов – «Театр для себя» и «Театр как таковой». К евреиновскому пониманию жизни и искусства восходит не только самая идея (и жанр) «монодрамы» [Евреинов 1909],[1] но и более глобальные построения «рыцаря театральности» о тотальной «театрализации жизни» [см.: Евреинов 2001]. В первую очередь через Евреинова, влияние которого на мысль Сорокина представляется более фундаментальным, чем отмечавшиеся прежде пересечения с Горьким и Леонидом Андреевым, писатель аккумулировал и опыт Ницше, растворенный в самом воздухе эпохи [см.: Галоци-Комьяти 1989].

Этим влиянием легко объяснить и позднейшее точное совпадение со стратегиями Давида Бурлюка, высоко оценившего личность и творчество писателя во время «большого сибирского турне». Проницательный М. Никитин даже знаменитое в Омске жилище Сорокина (ул. Лермонтовская, дом 18, ныне 28а)[2] описывает (не называя источник) с помощью евреиновской метафоры «четвертой стены»: «Так Сорокин возводил четвёртую стену, - создавал обманчивое впечатление действительности в своих рассказах» [Сорокин 1967, с. 34-36; ср. пародийную пьесу Николая Евреинова «Четвёртая стена» в: [Русская 1976, с. 693-723]. Актуализация идеи монодрамы в эпоху модерна связана с возвращением к синкретическим и мифологическим формам эстетической активности (по Евреинову, собственно, пре-эстетической, т. е. доэстетической), не знающей «проклятого “векового” раздвоя между зрите-

[1] См. об этом: Тихвинская 1995, 2001.

[2] О его архитектурных особенностях, истории и атмосфере см.: Девятьярова 1999, 2000, Панасенков 2006.

лем и лицедеем» [Эйзенштейн 1964, с. 470]. Отсюда связь будущих «скандалов» с «низовыми», «примитивными» формами зрелищности: цирк, балаган, ярмарка.

Вторым сочинением, определившим дальнейшее развитие Сорокина, стала аллегорическая повесть «Хохот Желтого Дьявола» [Сорокин 1974]. Повесть печаталась с 11 мая по 29 июня 1914 года в газете «Омский вестник», и после начала Первой мировой войны ретроспективно была осмыслена автором как свидетельство «дара пророчества» и «шедевр», достойный Нобелевской премии. Трудно не вспомнить прогностические интенции Велимира Хлебникова: «За год до войны в Омском вестнике я поместил повесть Хохот Желтого дьявола, где, описывая ужасы войны, затронул эти вопросы с точки зрения торговли человеческим мясом» [цит. по: Басов 1928, с. 215].

Приблизительно в то же самое время драматургическое творчество Сорокина приводит к конфликту с семьей, которая пустила по городу слух о сумасшествии писателя в отместку за сочинение драмы «Корабли, утонувшие ночью», где якобы «разоблачались семейные тайны». «Скандал в благородном семействе» всколыхнул застарелые детские обиды – как отметил бы интерпретатор психоаналитического толка, замешанные на пищевом неврозе: «…мне не давали кусочка хлеба с мёдом, или обманным путем наняли за 20 коп. в месяц не есть сахара, и я вытерпел три месяца и с наглостью мне не отдали даже этих денег» [цит. по: Басов 1928, с. 218].

Отсюда, видимо, и «инфернализация» всего, что связано с семантическим полем золота-денег-капитала, впоследствии совпавшая с интересами новой, советской власти и ее пропаганды: «…весь мир, вся земля русская, такой же дом, такая же семья, как наша, Сорокинская» [там же].[1] В тех же терминах купли-продажи будет объяснять он свой союз с Советами в тексте «За какую цену я продался».

В «Тридцати трех скандалах…» Сорокин определяет свою задачу так: «дискредитировать власть Колчака». Складывается впечатление, однако, что его истинная задача – дискредитация власти как таковой, независимо от перемен в политической ситуации.

---

[1] Из этой метафоры видно, что, провоцируя агрессию носителя власти как символической фигуры, замещающей *отца*, Сорокин-скандалист, как капризное дитя, рассчитывает в конечном счете на полное или частичное признание своей правоты и *прощение* (а возможно и «сообщничество»: при Колчаке отец Сорокина помогал сыну в спасении от преследований большевика Оленича-Гнененко) – милость, на которую оказался способен Колчак и неспособность к которой с самого начала проявила новая власть. Поэтому, видимо, Сорокин и предпочел с ней «не связываться»; история показала, что та оказалась и в самом деле страшней и «опаснее» Колчака.

Интерес к *скандалу* и фигуре *скандалиста* носит чисто эстетический характер; здесь требуется тщательно продуманная «режиссура» и «страховка», обеспеченные «тылы» и пути для отступления, умение манипулировать представителями наиболее опасных для скандалиста инстанций: полиции, церкви, медицины (психиатрии). Скандал – это спектакль, разыгрываемый «на подмостках жизни», и читающий «Скандалы» Сорокина несомненно обратит внимание на тонкую «монодраматическую» пуповину, соединяющую Антона Сорокина в качестве персонажа-скандалиста, «действователя» (почти всегда описываемую в 3-м лице фигуру, напоминающую героя анекдота или персонаж кукольного театра) и Антона Сорокина-писателя, «созерцателя» и «рассказчика», который, описывая скандал в кратких чертах, частично переходит на язык и систему ценностей эпохи. Альянс Сорокина 1920-х с «литературой факта» и крайне «левыми» «настоященцами» объясняется во многом «немецкой» педантичностью и неизменным здравомыслием писателя. Начиная с рассылки правящим особам своей повести, Сорокин в пародийно-утрированном (до абсурда) виде воспроизводит ситуацию Ницше и ощущает себя («писателя-сибиряка»!) «в центре европейской ситуации». Удивительным образом, Омск и в самом деле становится на два года местом, где реально решалась дальнейшая судьба Евроазиатского континента. Подобно тому, как «мегаломания на одном полюсе не мешает Ницше на другом представать в качестве бедного студента, который сам готовит себе чай» [Рыклин 1994, с. 35], «Антон Сорокин – солнце России» – «всего лишь хороший счетовод». Не следует забывать, что писатель и в самом деле с 1915 года работает счетоводом в управлении Омской железной дороги, а после «сокращения штата» в 1925 году – регистратором в пригородной больнице. Из этой антиномии Сорокину удалось извлечь весьма своеобразный – и чисто «театральный» – эффект: видимое воочию несовпадение явления и сущности, «маски» и взрывающего её изнутри «духа»: «Обычно он выступал в чёрном костюме и накрахмаленной сорочке – редкой тогда, иногда пользовался “чеховским” пенсне. Тем неожиданнее порою звучали в его устах озорные ответы оппонентам» [Филиппов 1966].

Связь с авторитетными людьми и «патернальными» инстанциями обеспечивала фигуре «Антона Сорокина» некоторые кредиты, и игра состоит здесь именно в балансировке на грани дозволенного: в принципе, нет никакой натяжки и никакого обмана в том, что человек, выдвинувший себя на Нобелевскую премию, «презентирует себя» (выражаясь по-нынешнему) как «Кандидат Нобелевской Премии». Сорокину важна – опять-таки, говоря современным языком – степень «крутости» персонажа, будь-то оппонент или «сообщник» скандалиста (у Сорокина часто эти функции совмещаются или меняются местами). Не должно смутить

нас и то, что наряду с Федором Сологубом, Иваном Рукавишниковым и Львом Толстым, написавшим два письма о совместимости военной службы с идеалами христианской жизни пацифистски настроенному юноше из Омска,[1] среди так или иначе связанных с Сорокиным людей (в качестве антагонистов или покровителей – не очень существенно) оказываются и ставшие впоследствии столь одиозными фигуры Г. В. Шварца[2] или Танаки Гиити,[3] а также такие «пугала» пропаганды советской эпохи, как сам Колчак или Гайда.[4]

---

[1] Письма Толстого к Сорокину от 26 июля 1906 г. (в ответ на письмо от 1 июля) и 15 декабря 1907 г (в ответ на письмо от 22 ноября) см.: Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений [Репринтное воспроизведение издания 1918 – 1958 гг.]. Т. 75-76. [Т. 76]. М.: «Терра-Terra» [М.: Художественная литература, 1937], с. 164-165; Т. 77-78. [Т. 77]. М.: «Терра-Terra» [М.: Художественная литература, 1937], с. 264. Третье послание («Читал Ваш “Хохот Желтого Дьявола”. Хорошо, ярко, а главное жизненно и соответствует великой евангельской правде. Ясная Поляна, 16 марта 1909 г. Лев Толстой»), неоднократно воспроизводившееся без оговорок, сегодня принято считать мистификацией Сорокина. См. об этом в предисловии Е. Беленького к: Сорокин 1974, с. 244.

[2] Шварц Григорий Васильевич (Вильгельмович) (Грегор Шварц-Бостунич [Schwartz-Bostunich]; 1883 – не ранее 1945) до революции – журналист, драматург, издатель, адвокат, преподаватель истории театра и литературы в театральной школе имени Лысенко и директор железнодорожного театра в Киеве. Эвакуировался в Болгарию в 1920 под фамилией своих сербских предков (Бостунич), с 1922 – в Германии. С 1924 г. знаком с Гиммлером, с 1931 – в НСДАП. Единственный из русских эмигрантов стал близок к верхушке Третьего Рейха, идеолог «мистического антикоммунизма», почетный профессор СС (1942), штандартенфюрер СС (1944). В начале 1944 г. в числе наиболее «ценных ученых» СС эвакуирован в Силезию, весной 1945 г. его имя содержится в списке офицеров СС, арестованных американцами, далее следы теряются.

[3] Танака Гиити (1863 – 1929) – японский генерал, уполномоченный японского правительства в Сибири при Колчаке, симпатизировал и покровительствовал Сорокину. В 1918-1921 и 1923-1924 военный министр; один из главных руководителей японской военной интервенции на Дальнем Востоке СССР. Впоследствии премьер-министр Японии, министр иностранных дел и министр колоний в 1927-29, с 1925 лидер партии Сэйюкай. Танаке долгое время ложно приписывалось авторство знаменитого Меморандума, поданного императору 25 июля 1927 года и представлявшего собой программу вооруженного захвата стран Евразии с целью достижения Японией мирового господства. За сведения о «фальшивом» характере «Меморандума Танаки» и ряд важных уточнений в примечаниях выражаем признательность В. Э. Молодякову (Токио).

[4] Радола Гайда (настоящие имя и фамилия – Рудольф Гейдль; 1892 – 1948) – военфельдшер австро-венгерской армии, присвоивший себе офицерское звание. Чех по национальности. В составе чехословацкого корпуса возглавил борьбу против власти большевиков в восточной части Сибири, стал одним из виднейш-

В этом плане адмирал Колчак и ситуация 1918-1919 годов в Омске были для Сорокина идеальными – но не в смысле оплота борьбы с большевизмом,[1] а в смысле осуществления «политики имени собственного». Население города увеличилось во много раз, власть жестоко карает непокорных и окружает себя подлинно театральными (до комизма) атрибутами, венчает многочленными титулами. «Колчак занял положение “неограниченного монарха”. Его особа была ограждена от посягательств на жизнь, свободу, а также от попыток насильственного лишения власти и противодействия ей введением статей царского Уголовного уложения 1903, карающих виновных смертной казнью». «Повсюду было введено военное положение, и командующим воен. округами было предоставлено право объявлять местности на осадном положении, закрывать органы печати и утверждать смертные приговоры» [Константинов 1930-1931, стлб. 836-837].

ших военачальников в истории Белого движения. Вернувшись на Родину, написал в 1921 году воспоминания о своем участии в Гражданской войне в России, затем стал начальником штаба Чехословацкой армии, был одним из лидеров чехословацких фашистских организаций. Арестован в 1945 г. и приговорен к 2 годам лишения свободы. По причине слабого здоровья был освобожден.

[1] В самом начале роковых событий Сорокин был не чужд антибольшевистских настроений, о чем свидетельствует заметка из курганской прессы 1919 г.: «…Мы получили целую кипу “манифестов” юродивого писателя футуристического типа Антона Сорокина. В заголовке манифеста портрет самого Сорокина с громадным пауком на голове.

Начинается манифест так:

«МЫ»

Божьей милостью и человеческим

Признанием

Антон Сорокин

Национальный Сибирский писатель, Кандидат на премию Нобеля, с прискорбием видели как красная птица *жадными лапами* выхватила из земли русской лучшие куски, сильными лапами выжимала сок и кровь. Много сожрала она городов, много вреда сделала культуре и

Антон Сорокин

Видели, как все писатели были уничтожены, не имея силы духа, не сумели противопоставить свое мощное пророческое слово, когда все стремились писатели в стольные города Москву и Петроград, *Мы, Антон Сорокин* не покинули родной нам страны и т. д.

В результате автор требует, чтобы все русские писатели объединялись вокруг него, Сорокина.

Вот уже подлинно каждый сходит с ума по своему…» [Г. Т. <Г. В. Татаринов> Маленькие заметки // Курганская свободная мысль, 1919, № 64, 12 (25) марта, с. 3]. За помощь в поисках этого материала автор благодарит Е. В. Захарова (Курган).

В лице Колчака Сорокин нашёл просвещенного оппонента, втягивающегося (и втягиваемого) в «спектакль скандала» на общем фоне кровавого спектакля войны и революции.[1] Между тем, ещё в повести «Хохот Желтого дьявола» содержится остроумное развертывание семантического потенциала близкого сердцу единомышленника Евреинова словосочетания «театр военных действий». Настало время *действовать*.

Рассказы, вошедшие в сборник «Тридцать три скандала…»[2] несут на себе отпечаток устного слова, воспоминания или рассказа скандалиста об удачно проведенной «операции». Скандал у Сорокина – и поведенческий «жанр», театрализующий жизнь, способный обратить в балаган любое серьезное начинание, и жанр сугубо литературный: краткий отчет о реальном событии, «помнящий» о повествовательной структуре басни, анекдота и притчи. «Скомканность» и краткость *скандалов* намеренны и искусны: здесь пригодился опыт создания «рассказов-схем», «рассказов-примитивов» о жизни казахов и других сибирских народов. Как показано в работе Е. В. Тырышкиной [1987], они связаны с эстетикой искусно конструируемого примитива эпохи модерна, как и, с другой стороны, с руссоистским противопоставлением «естественного человека» и «человека цивилизации».[3]

Чрезвычайно важным (если не ключевым) представляется рассказ о гипнотизёре, ставящий в своеобразные скобки всё, о чем рассказывается в дальнейшем. Нам не удалось разыскать сведений о прототипе, но можно сказать почти с полной уверенностью, что он был на самом деле: все фамилии в «Скандалах» подлинные.[4] На фоне рассказа об «инспирации» Онаре чрезвычайно активная фигура скандалиста Антона Соро-

---

[1] По свидетельству Вс. Иванова, Колчак бывал в гостях в доме Сорокина [см.: Косенко 1973, с. 134].

[2] Укажем на связь с названиями других известных ко времени создания сорокинского цикла сборников: «Тридцать три урода» Л. Д. Зиновьевой-Аннибал (1907) и «Дюжина ножей в спину революции» А. Т. Аверченко (1921). В материалах встречаются варианты, где числе неизменно содержат «сакрализующие» коннотации: «Семь скандалов», «Двадцать два скандала Колчаку», «Двадцать два скандала Колчаку и один его любовнице».

[3] Это противопоставление нашло точное и сильно «театрализованное» воплощение в одним из лучших рассказов писателя – «Страшный танец кутерме» 1913 г. [Сорокин 1984, с. 84-87]. Исследованию «казахской темы» посвящено единственное, насколько нам известно, диссертационное сочинение о Сорокине: Сагалович 1984; готовиться к защите диссертация А. В. Мартыновой.

[4] Выражаем, воспользовавшись случаем, признательность А. Бурлешину (Санкт-Петербург), щедро поделившемуся своими познаниями в истории литературы Сибири.

кина представляется агентом иррациональных сил, её деятельность – и писательская, и художническая, и «жизненная», и политическая – есть результат «внушения», относится к области *сна* и *сновидения*.[1] Эта фигура появляется на пороге книге в качестве готового на всё «сухого остатка» собственной литературной деятельности и литературы вообще, речь Сорокина-скандалиста полна эллипсисов и анаколуфов, часто «нанизывается» на многократно повторяющееся слово или имя (например, «Карачун», или «Йоган Гус»); тело – в особой, «скандальной» психофизической кондиции. Отметим созвучие фамилии или (скорее) сценического псевдонима актера с греческим корнем «онейро-», связанным с семантикой сна, а также с именем мифологического Онара – одного из спутников Диониса, прародителя театра, последнего и истинного «протагониста монодрамы», после Ницше связываемого с целым комплексом идей и «рождением трагедии из духа музыки» [см.: Евреинов 1924].[2] «Онирическая» природа происходящего мотивирует и хаос в нумерации «скандалов»: возможно, намеренно под одним и тем же пятнадцатым номером следуют друг за другом два разных «скандала».

Фактографическая точность описанного несомненна – и вместе с тем призрачна, грань между настоящим и фальшивым – сомнительна: «Неподдельный, самый настоящий тип лакеев, с салфеткой на руке, важно несет шампанское. На сцену выходит сам Балиев, возможно, что и поддельный, и говорит…»[3] Михаил Никитин вспоминал: «Сорокин

---

[1] Ср. в статье Максимилиана Волошина «Театр как сновидение»: «Театр в целом представляет явление несравненно более сложное, так как создается из трех порядков сновидений, взаимно сочетающихся: из творческого преображения мира в душе драматурга, из дионисической игры актера и пассивного сновидения зрителя. <...> Зритель ближе всех стоит к психологии простого физиологического сна. Он спит с открытыми глазами. Его дело в театре – не противиться возникновению видений в душе. Он должен внимательно спать, талантливо видеть сны. Наконец, актер переживает тот тип сновидения, который ближе всего стоит к дионисийской оргийности или к детским играм в войну и в разбойников» [Волошин 1989, с. 355]. Волошин в 1916 г. писал Сорокину из Парижа: «Получил Вашу книгу “Хохот Желтого Дьявола”. Что это? Бред сумасшедшего или откровение? Тяжёлые, грубые мазки – не то титана, не то… В повести открыт уголок кровавого края – обетованной тайны, искуса бытия или небытия» [цит. по: Басов 1928, с. 212].

[2] Можно говорить о «сократичности» поведения Сорокина, о своеобразной «риторике» его речей во время скандалов и о присутствии в тексте слоя, связанного с эллинистическими фундаментами современного «цивилизованного» мира: упоминаются Афины, Эзоп, Ксанф, Пинар, Сократ, Алкивиад, Герострат.

[3] Балиев Николай (Никита) Федорович (настоящие имя и фамилия – Балян Мкртич Асвадурович) (1877 [по другим данным 1876 или 1886] − 1936) − актер, режиссер, театральный деятель. Один из инициаторов и участником «капустни-

сделал несколько шагов и встал у стола. – Сейчас я пишу “Скандалы Колчаку”. Двадцать скандалов действительных, тринадцать выдуманных! – Он опять невесело усмехнулся, сел, спрятал пальцы в рукава и начал рассказывать о скандалах. Рассказывал каким-то бескровным шелестящим голосом. Я слушал его и не мог поверить, что этот человек с тихим голосом осмеливался провоцировать колчаковцев, ставя их в нелепое положение. Рассказ длился долго. Сорокин остановился на своем переходе в японское подданство, когда в комнату вошёл мой спутник» [Сорокин 1967, с. 31].

Из текста «Тридцати трех скандалов…» очевидно, что А. С. Сорокин «осмеливался провоцировать» не только колчаковцев, но и самого Верховного правителя Александра Васильевича Колчака (род. 4 ноября 1874 г. в Санкт-Петербурге, расстрелян по приговору ревкома 7 февраля 1920 г. в Иркутске). Даже если только 20 из описанных скандалов были действительными, отдадим должное мужеству человека, бесстрашно, самозванно и самочинно являвшемуся на совещания у Колчака и обращавшему адмирала и его свиту в бегство при помощи, например, «знаменитого номера со свечой». Вспомним при этом, что всякое, в том числе, очевидно, и такое, противодействие Верховному правителю, согласно Уголовного уложения 1903 (см. выше), грозило расстрелом. Шутки «писательского короля» могли иметь нешуточное завершение; скандалист А. С. Сорокин изрядно рисковал, ставя на карту собственную жизнь.

Отдадим должное и Колчаку, не только терпевшему выходки эксцентричного провинциального литератора, но и не побоявшемуся перед лицом неотвратимой гибели (и дальнейшего трагического для всей страны развития событий…) переступать порог дома юродствующего мудреца и писателя, целуя ручку его супруге… Делая шаг навстречу Сорокину, Колчак, оставаясь его *антагонистом* в жизни и *оппонентом* в политике, поневоле становится *партнером* писателя в трагической клоунаде истории и жизни – его и своей.

По многочисленным свидетельствам, об устраиваемых А. С. Сорокиным скандалах знал и говорил тогда практически весь Омск – столица Верховного правителя России.

В авторской преамбуле к первой публикации в журнале «Настоящее» говорится: «В “Скандалах” упоминаются фамилии людей, кото-

---

ков» Художественного театра, из которых возникло знаменитое артистическое кабаре «Летучая мышь». В 1920 отправился на гастроли по Кавказу, а оттуда с небольшой группой артистов выехал за границу. Гастролировал в Европе и США, умер в Нью-Йорке. Воспоминания Балиева и материалы о нём см. в: Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2004.

рых надо представить читателю». Далее приводятся краткие и выразительные «портреты», без каких-либо имен, дат и инициалов, напоминающие представление марионеток в кукольном театре времен «Агитпропа», например: «Балиев – директор известного в свое время театра “Летучая мышь”. Театр этот до революции, ставя интимные пустячки, помогал буржуазной интеллигенции переваривать свой ужин и разочарование. Теперь он служит в той же роли американским мещанам».

…В последние годы жизни Король Писателей был тяжело болен туберкулезом. Попытка лечения в Крыму кончилась трагически: 24 марта 1928 года Антон Сорокин скончался в одной из московских больниц. Похоронен на Ваганьковском кладбище.

Литература:

Анов 1981 – *Анов Н.* Интервенция в Омске // *Анов Н.* Трилогия. Кн. 2: Выборгская сторона. Интервенция в Омске: Романы. Алма-Ата: Жазушы, 1981.

Басов 1928 – *Басов М. М.* Антон Сорокин (1884 – 1928) // *Сибирские огни*. 1928, № 4, с. 211-220.

Беленький 1967 – *Беленький Е. И.* Антон Сорокин // *Беленький Е. И.* Писатели моей земли. Новосибирск: Западно-Сибирское книжное издательство, 1967, с. 141-167.

Волошин 1989 – *Волошин М. А.* Театр как сновидение // *Волошин М. А.* Лики творчества. Л.: Наука (Серия «Литературные памятники»), 1989.

Галоци-Комьяти 1989 – *Галоци-Комьяти К.* «Рыцарь театральности»: Влияние Ницше на эстетич. кредо Н. Н. Евреинова // *Studia Slavica Hung.* 35/3-4. 1989. Académiai Kiady, Budapest, p. 393-402.

Горький 1955 – *Горький М.* Собрание сочинений: В 30-и томах. Т. 30: Письма, телеграммы, надписи. М.: ГИХЛ.

Григорьева 2004 – *Григорьева О.* Наследство «Короля Писателей»: Об омском периоде жизни Антона Сорокина // *Звезда Прииртышья.* 2004, 22 июля, с. 8.

Девятьярова 1995 – *Девятьярова И. Г.* К истории пребывания Д. Д. Бурлюка в Омске // *Омский областной музей изобразительных искусств*: Из истории формирования коллекции. Атрибуции. Омск, 1995, с. 56-62.

Девятьярова 1999 – *Девятьярова И. Г.* Дом писателя Антона Сорокина. Омск: Ом. обл. музей изобраз. искусств им. М. А. Врубеля, 1999 (Культура, искусство, история города Омска в памятниках и исследованиях).

Девятьярова 2000 – *Девятьярова И. Г.* Художественная жизнь Омска XIX - первой четверти XX века. Омск: Лео, 2000.

Деррида 2002 – *Деррида Ж.* Ухобиографии: Учение Ницше и политика имени собственного. Пер. с фр. и коммент. В. Е. Лапицкого. СПб.: Академический проект, 2002 (XX век: Критическая библиотека). [Заглавие на обложке: *Слухобиографии*].

Евреинов 1909 – *Евреинов Н. Н.* Введение в Монодраму: Реферат, прочитанный в Москве в Лит.-Худ. Кружке 16 декабря 1908 г., в С.-Петербурге в Театральном Клубе 21 февраля и в Драматическом театре В. Ф. Коммиссаржевской, 4 марта 1909 г. СПб, 1909.

Евреинов 1924 – *Евреинов Н. Н.* Азазел и Дионис: О происхождении сцены в связи с зачатками драмы у семитов. Л.: Academia, 1924.

Евреинов 2001 – *Евреинов Н. Н.* Демон театральности. Составление, общая редакция и комментарии А. Зубкова и В. Максимова. М., СПб: Летний сад, 2001.

Иванов 1982 – *Иванов Вс. В.* Антон Сорокин // *Иванов Вс. В.* По Иртышу. Омск: Омское книжное издательство, 1982, с. 176-182.

Иванов 2001 – *Иванов Вс. В.* Московские тетради: Из дневников военного времени. Публ. Е. Папковой-Ивановой. Предисл. Вяч. Вс. Иванова // *Дружба народов.* 2001, № 8, с. 80-119.

Константинов 1930-1931 – *Константинов М.* Колчаковщина // *Сибирская Советская Энциклопедия*. Т. 2. Новосибирск: Западно-Сибирское отделение ОГИЗ, 1930-1931, стлб. 836-837.

Косенко 1972 – *Косенко П.* Свеча Дон-Кихота: Повесть об Антоне Сорокине // *Простор.* 1972, № 11, с. 28-57.

Косенко 1973 – *Косенко П.* Свеча Дон-Кихота: Повесть об Антоне Сорокине // *Косенко П.* Свеча Дон-Кихота. Повести-биографии и литературные портреты. Алма-Ата: Жазушы, 1973, с. 93-152.

Крусанов 2003 – *Крусанов А. В.* Русский авангард 1907 – 1932. Исторический обзор: В 3-х томах. Т. 2. Кн. 2: Футуристическая революция (1917-1921). М.: Новое литературное обозрение, 2003.

Лепехин 1994 – *Лепехин М. П.* Сорокин Антон Семенович // *Русские писатели, XX век*: Биобиблиографический словарь. М., 1998. Ч. 2: М-Я, с. 394-398.

Мартынов 1988 – *Мартынов Л.* Наследник короля: Новелла // *Сибирские огни.* 1988, № 7, с. 169-171

Панасенков 2006 – *Панасенков В.* Дом чудака и фантазёра // *Строй-газета.* Омск: Издательская группа «ДиМарк», 14-20 августа, № 32 (329), с. 22-23.

Петров 1980 – *Петров И. Ф.* Загадки «короля шестой державы» // *Петров И. Ф.* По родному краю: Очерки. Омск: Омское книжное издательство, 1980, с. 208-224.

Петряев 1974 – *Петряев Е.* Антон Сорокин на Урале // *Литературное наследство Сибири*. Т. 3. Новосибирск: Западно-Сибирское книжное издательство, 1974, с. 342-343.

Подарки 1974 – *Подарки Иркутскому художественному музею*: Каталог. Иркутск: Иркутский областной художественный музей, 1966, сс.10, 31,32 [каталогизация художественных работ А. С. Сорокина с описанием их техники, размера и указанием имени даритель].

Пугачева 1994 – *Пугачева Н. М.* Сорокин Антон Семенович (1884-1928) // *Вибе П. П., Пугачева Н. М., Михеев А. П.* Омский историко-краеведческий словарь. М.: Отечество, 1994, с. 254-255.

Раппопорт 1967 – *Раппопорт Е. Г.* «Король писателей» Антон Сорокин // *Раппопорт Е. Г.* Рукопись считалась утерянной: Гипотезы и заметки о поисках и находках. Иркутск: Восточно-Сибирское книжное издательство,1967, с. 67-91.

Раппопорт 1980 – *Раппопорт Е. Г.* Король писателей – Антон Сорокин // *Раппопорт Е. Г.* Поэзия поиска. Иркутск: Восточно-Сибирское книжное издательство,1980, с. 56-74 .

Русская 1976 – *Русская театральная пародия XIX – начала XX века*. Сост., ред., вступ. ст. и комм. М.Я. Полякова. М.: Искусство, 1976.

Рыклин 1994 – *Рыклин М.* О «туринской эйфории» // *Рыклин М., Альчук А.* Рама: Перформансы. М.: Obscuri Viri, 1994, с. 32-38.

Сагалович 1984 – *Сагалович С. М.* Принципы художественного отражения казахской действительности в творчестве А. С. Сорокина: Автореф. на соиск. учен. степ. канд. филолог. наук. Алма-Ата: Казахский гос. ун-т. им. С. М. Кирова, 1984.

Сорокин 1911 – *Сорокин А. С.* Золото: Стилизованная монодрама-примитив в 3-х актах. Со вступительной статьей Григория Шварца. Киев: Издание газеты «Южная копейка», 1911.

Сорокин 1912a – *Сорокин А. С.* Золото: Монодрама. Со вступительной статьей автора «Монодрама и драма-схема, или полидрама». М.: Кн. изд-во «Звезда» Н. Орфенова, 1912 (Серия «Популярная библиотека», № 106).

Сорокин 1912 b – *Сорокин А. С.* Золото: Монодрама. Со вступительной статьей автора «Монодрама и драма-схема, или полидрама». Обложка, рисунки и виньетки работы художника В. П. Абрамова. М.: Кн. изд-во «Звезда», 1912 (Серия «Наука, искусство, литература», № 6).

Сорокин 1917 – *Сорокин А. С.* Таланты Сибири и золото. Памфлет. Омск: Тип. «Иртыш», [1917].

Сорокин 1928a – *Сорокин А. С.* Семь скандалов // Настоящее, 1928, № 1. Новосибирск, с. 13-14.

Сорокин 1928b – [*Сорокин А. С.*] Из записок Антона Сорокина // Настоящее, 1928, № 4-5, Новосибирск, с. 16-17.

Сорокин 1967 – *Сорокин А.С.* Напевы ветра: Избранные сочинения. Предисл. Е. И. Беленького. Примечания Е. Раппопорта и Н. Яновского. Новосибирск: Западно-Сибирское книжное издательство,1967.

Сорокин 1984 – *Сорокин А. С.* Запах Родины. Составитель Е. Беленький. Омск: Омское книжное издательство, 1984.

Сорокин, Вяткин 1987 – *Сорокин А. С.* Хохот Желтого дьявола. Повесть, рассказы. Вяткин Г. А. Возвращение. Иркутск: Восточно-Сибирское книжное издательство, 1987 (Серия «Литературные памятники Сибири»).

Сорокин 1974 – *Сорокин А. С.* Хохот Желтого дьявола // Литературное наследство Сибири. Т. 3. Новосибирск: Западно-Сибирское книжное издательство, 1974, с. 246-275.

Тихвинская 1991 – *Тихвинская Л. И.* «Кривое зеркало» и монодрама // Мир искусств: Статьи. Беседы. Публикации. Альманах. М., 1991, 209-233.

Тихвинская 1995 – *Тихвинская Л. И.* Кабаре и театры миниатюр в России. 1908-1917. М., 1995.

Трушкин 1985 – *Трушкин В. П.* Литературная жизнь Омска в предоктябрьское десятилетие: Творчество Александра Новосёлова и Антона Сорокина. Альманах «Жертвам войны» // Трушкин В. П. Пути и судьбы. Иркутск: Восточно-Сибирское книжное издательство, 1985, с. 165-190.

Тырышкина 1987 – *Тырышкина Е. В.* Примитив А. Сорокина и его место в литературном процессе 20-х гг. // *Материалы XXV всесоюзной научной студенческой конференции «Студент и научно-технический прогресс»*: Филология. Новосибирск, 1987, с. 38-43.

Указатель 1984 – *Сорокин А. С.* // *Писатели земли омской, 1917-1945*: Указатель литературы. Омск: Омская областная научная библиотека им. А. С. Пушкина, 1984, с.302-315.

Урманов 1965 – *Урманов К.* Наша юность: Страницы воспоминаний // *Сибирские огни*. 1965, № 2, с. 164–166.

Фатьянов 1974 – *Фатьянов А. Д.* У нас рисунки Антона Сорокина // *Фатьянов А. Д.* Загадки старой картины. Иркутск: Иркутское книжное издательство, 1974, с. 60-64, илл. на вкл.

Филиппов 1966 – *Филиппов С. В.* О Сорокине-художнике // *Советская молодежь*. 1966, 27 декабря, Иркутск.

Шепелева 1994 – *Шепелева В.* Фонд короля VI державы // *Иртыш*. Вып. 1. Омск, 1994, с. 74-110.

Эйзенштейн 1964 – *Эйзенштейн С. М.* Избранные произведения: В 6-и томах. Т. III. М.: Искусство, 1964.

Михаил Эпштейн

КОЛЛЕКТИВНАЯ ИМПРОВИЗАЦИЯ: ТВОРЧЕСТВО ЧЕРЕЗ ОБЩЕНИЕ

Цель коллективной импровизации состоит в том, чтобы поощрять взаимодействия между различными дисциплинами, жизненными опытами и мировоззрениями. Мысль всегда не только интенциональна, она интерперсональна, это не только мысль *о чём-то*, но и мысль *с кем-то*, и коллективная импровизация выявляет взаимосвязь этих двух моментов: мыслительного обобщения и межличностного общения. Это мышление в форме сомыслия, которое сочетает индивидуальное и универсальное. Цель коллективной импровизации можно связать с задачей, которую Ричард Рорти поставил перед мыслителями будущего: "Они должны стать универсальными (all-purpose) интеллектуалами, готовыми предложить свои представления о чем угодно, в надежде на то, что эти представления будут гармонично сочетаться со всем остальным."[1] Акты импровизации можно понимать как метафизический "штурм" обычных вещей, эксперименты в области творческого общения или же опыты создания "универсальных интеллектуалов".

Часть 1. История

1. Как это начиналось

"Коллективная импровизация" - эвристическая модель, которую автор и его друзья и коллеги разработали в России в 1982-1988 гг. Все началось с неудовлетворенности опытом нетворческого общения творческих людей. Мне посчастливилось иметь среди своих друзей представителей различных интеллектуальных и творческих профессий: художник, социолог, физик, математик, поэт, филолог… Обычно мы встречались на днях рождения друг у друга и на иных подобных празднествах. Общение в этих компаниях не так интеллектуально удовлетворяло нас, как индивидуальные беседы, которые концентрировались на творческих аспектах работы каждого из собеседников. Сидя за праздничным столом, мы обсуждали политические вопросы, обменивались анекдотами, острили по поводу обыденных происшествий и демонстрировали свое ироническое отношение к советской жизни. Это было нечто вроде кол-

[1] Richard Rorty, "Pragmatism and Philosophy," in *After Philosophy: End or Transformation?* ed. Kenneth Baynes, James Bohman, and Thomas McCarthy (Cambridge, MA, and London: The MIT Press, 1991): 56.

лективной психотерапии, но я подозреваю, что каждый из нас был разочарован банальностью беседы, в которой нам почти нечего было сказать.

Этот парадокс меня озадачил: те же самые люди, которые были блистательны в своем индивидуальном творчестве и в беседах один на один, оказывались намного менее интересными и даже скучноватыми, общаясь в компании. Я воображал, что, пригласив художника А, писателя Б, критика В и физика Г и представив их друг другу, я стану свидетелем пиршества богов, каковыми они казались в своих мастерских, лабораториях и журналах. Однако, собравшись вместе, они теряли свой блеск; единственное, что выдавало их личную незаурядность, было то, что все они чувствовали себя немного не в своей тарелке из-за атмосферы посредственности, навязанной им общепринятым форматом застольного общения. Простое правило умножения - четыре талантливых человека и, следовательно, шестнадцать возможных способов вдохновенной беседы - в данном случае не срабатывало. Вместо этого происходило деление: в компании четырех талантливых людей каждый из них становился четвертью - если не меньше - самого себя.

Здесь мы столкнулись с проблемой амбивалентных отношений между *творчеством* и *общением*, между "вертикальной" и "горизонтальной" осями символической человеческой деятельности. Творчество вырастает из уникальности данного индивида, в то время как в коллективе наибольший успех, как правило, достается тем, кому лучше всех удается быть "средним", "типовым", всяким и никаким. Как же решить эту проблему? Есть ли какой-нибудь способ *совместить* эти *ценности творчества и общения* так, чтобы присутствие других людей, вместо того, чтобы парализовать творческие способности каждого, наоборот, стимулировало и мобилизовало бы их, порождая новые виды творчества?

В попытках найти ответы на эти вопросы и родилась идея коллективной импровизации. Вначале нас было трое: художник Илья Кабаков, социолог Иосиф Бакштейн и я. С мая 1982 мы провели девять импровизаций, посвященных таким разным темам, как "роль мусора в цивилизации", "истерика как национальная черта характера" и "почему в России играют в хоккей лучше, чем в футбол". Важнейшим инструментом общения оказалось *письмо*, которое позволило нам включить возможность обдуманного самовыражения в наши "триалоги". Чередование устного и письменного общения сродни диалектике "самости" и "инаковости", которая нарушается как при кабинетном затворничестве, так и в легкой болтовне на вечеринке. После того, как наши эссе были написаны и прочитаны вслух, мы писали комментарии к текстам друг друга - и это оказалось новым витком творчества, перешедшим в новый виток обще-

ния. Теперь наши размышления переплелись и стали неразделимы: например, текст Кабакова можно было полностью понять и оценить только в сочетании с комментариями Бакштейна, и наоборот.

Впоследствии состав нашего импровозационного сообщества изменился и расширился. Самыми частыми участниками наших сеансов были литературовед Ольга Вайнштейн, физик Борис Цейтлин, математик и поэт Владимир Аристов, домохозяйка Людмила Польшакова и филолог Мария Умнова. Участвовали в них также филолог Ольга Аписова, социолог Иосиф Бакштейн, театральный критик Ирина Вергасова, лингвисты Галина Кустова и Алексей Михеев, математик Людмила Моргулис, поэт Ольга Седакова, культуролог Игорь Яковенко и художник Владимир Сулягин. Иногда наши импровизационные сессии посещались и десятками других гостей. За шесть лет, с 1982 по 1987, мы провели семьдесят две импровизации, приблизительно по одной в три недели.

Первое публичное выступление, прошедшее в июле 1983 года в Центральном доме работников искусств, явилось, возможно, решающим экзаменом для самой идеи коллективной импровизации. Смогут ли люди писать в присутствии других, не слишком ли это большой стресс и ответственность - связно писать на тему, над которой раньше никогда не работал, закончить текст не более, чем за час, и прочитать его вслух перед большой аудиторией? Из 15 тем, предложенных слушателями, нам по жребию выпал "венок" - понятие, идеально соответствующее самой структуре коллективной импровизации. Перед каждым из нас были положены листы бумаги; мы остались наедине со своими мыслями - и внезапно почувствовали в самой структуре импровизационного пространства нечто, что не просто позволяло, но и побуждало нас писать и думать в присутствии других. Возникло некое магическое пространство общности, в котором мы больше не должны были произносить банальности, чтобы установить социальный контакт с другими. Ситуация, предположительно угрожавшая участникам психологическим стрессом, вместо этого привела их в состояние вдохновения, которое, как известно по образу Муз, снисходит к нам как "инакость" (otherness), заставляя нас писать словно под чью-то диктовку. Здесь инакость была воплощена присутствием за столом других - скорее межличностный, чем надличностный тип трансценденции.

Установив общую тему, импровизация с самого начала отдает дань общности, и с этого момента мы уже свободны идти своими, далеко расходящимися путями. Обычно в неформальном общении тема не задается заранее из опасения, что свобода говорящих окажется стеснена и вместо отдыха получится нечто вроде ученого диспута или заседания на

конференции. Люди готовы поступиться собственными интересами, и разговор свободно скользит от погоды к покупкам, от спорта к политике, вращаясь вокруг "нулевой" точки нейтральности и равнодушия. Во время импровизации, как только тема оказывается выбрана, все участники вольны развивать ее непредсказуемо - или же значимо от нее отклоняться. Из изначальной общности следует императив индивидуализации. Все думают об одном, чтобы думать неодинаково. В то же время коллективная импровизация никогда не превращается в подобие обсуждения на конференции, поскольку в ней проявляются индивидуальные и одновременно универсалистские, а не узкопрофессиональные подходы к общей, а не специальной теме.

2. Темы и приемы импровизаций

Обычно мы предпочитали конкретные и обыденные темы, такие как "острые и режущие предметы", "знаки препинания", "деньги", "хоккей", "ревность" и т.п., поскольку они предоставляли более богатые ассоциативные возможности, чем темы метафизические общие, такие как "добро", "зло" или "свобода". Старое логическое правило гласит, что чем уже понятие, тем богаче его содержание; таким образом самые общие понятия, такие как "материя" или "дух", почти пусты. Поэтому мы старались брать понятия из обыденной жизни и, следовательно, с "ничьей" территории по отношению к существующим наукам и дисциплинам.

Ниже приводятся некоторые из тем московских импровизаций.

1. Мусор
2. Хоккей
3. Склад
4. Многословие
5. Возможна ли еще эпическая форма в современной литературе?
6. Шляпы в трагическом, героическом, идиллическом и комическом аспектах
7. Ревность
8. Время - театр - пространство
9. Празднование дня рождения
10. Острые режущие инструменты
11. Ягоды
12. Голубоногие алуши (вымышленные существа)
13. Тень и песок
14. Настроения
15. Украшения
16. Животные в городе
17. Разговор с самим собой

18. Жесты и позы
19. Боль
20. Коридор
21. Телевизор
22. Одиночество
23. Русское сознание
24. Табу и запреты
25. Погода
26. Учитель и ученик
27. Миф и толерантность
28. День как жизнь
29. Деньги
30. Знаки препинания

Мы пробовали и чередовали разные импровизационные техники. Самая типичная импровизация включала шесть этапов:

1. обсуждение тем, предложенных всеми участниками, выбор одной из них и распределение ее различных аспектов (каждый выбирал свой угол зрения на данную тему) (примерно 30-40 минут);
2. написание индивидуальных текстов (1 - 1,5 часа)
3. чтение вслух и устное обсуждение (1 - 1,5 часа)
4. написание последующего экспромта в виде комментария или краткого обзора того, что было написано и обсуждено ранее (15 минут);
5. чтение и обсуждение этих "мета-импровизаций" (20 минут);
6. собирание всех материалов данной импровизации в связное целое, в "коллективную монографию", с определенной композицией и порядком отдельных глав (10 минут).

Другой тип импровизации был более фрагментарным: каждый участник начинал писать на собственную тему, без предварительного обсуждения. Через каждые десять - пятнадцать минут листы бумаги передавались слева направо до тех пор, пока тема, начатая каждым из участников, не совершала полный круг, включив заметки всех остальных. Например, один из участников писал о восприятии времени, другой о театральной сцене, третий - о домашних животных; в результате шесть или семь тем интерпретировались последовательно шестью или семью участниками. Таким образом вместо шести или семи индивидуальных эссе мы производили тридцать шесть или сорок девять текстовых полос или слоев, организованных в шесть или семь тематических рубрик (коллажи).

Третий тип импровизации усложнял задачу второго типа: каждый участник должен был интерпретировать темы остальных, соотнося их со своей темой. Например, А начал круг с обсуждения роли денег в современном обществе; Б, независимо от А, стал разрабатывать тему "отношение человека к собственному имени"; В сосредоточился на проблеме современной деревни как реликта до-урбанистского типа ментальности. Когда Б получал лист бумаги от А, он должен был не только продолжить предложенную А тему денег, но и рассмотреть эту проблему в связи с именами, а В приходилось добавлять к темам денег и имен еще и деревенский аспект. Иногда связи получались искусственными, но во многих случаях удавалось показать, как можно логически или метафорически связать данную тему со всеми остальными, как бы произвольно они ни выбирались вначале.

Смысл нашего предприятия может быть лучше всего передан изречением Анаксагора: "Во всем заключается часть всего". Сходная мысль выразилась в другой части света, в Китае: "Нет такой вещи, которая не была бы тем, и нет такой вещи, которая не была бы этим" (Чжуан-цзы). Третий аргумент-афоризм принадлежит вождю французского сюрреализм, Андре Бретону: "Любая вещь может быть описана с помощью любой другой вещи". Действительно, в импровизации третьего типа все темы, начатые независимо друг от друга, переплетаются между собой.

Часть 2. Теория

1. Творчество и коммуникация

Слово "импровизация" восходит к латинскому "providere" (предвидеть) и буквально означает "непредвиденное". Импровизировать - значит творить непредвиденно, непредсказуемо для самого создателя. Но ведь таково любое творчество, и если оно утрачивает свою непредвиденность, то становится ученостью, знанием, обучением. Что же отличает импровизацию от собственно творчества, которое до известной степени также импровизационно?

Как правило, в творчестве непредвиденное заключается в уме самого создателя. Уединение и погружение в себя - вот необходимые предварительные условия для творческого самовыражения: человек размышляет и разговаривает сам с собой, поэтому беседы с другими его раздражают и приносят только вред.

Совершенно иной представляется ситуация, при которой непредвиденное заключается в сознании другого человека, вне компетенции и горизонта творца. Тема импровизации предложена мне кем-то другим

или дана в обмен на другую тему. Импровизация - такой тип творческой деятельности, который развивается между полюсами известного и неизвестного, находящимися в *разных сознаниях*. Именно поэтому импровизация, в отличие от сосредоточенного на самом себе творчества, с необходимостью включает процесс коммуникации. Предлагается неожиданная для импровизатора тема, которую он должен развить непредсказуемым для себя способом. Таким образом из импровизации как встречи двух сознаний рождаются *две непредсказуемости*. Специфический характер импровизации выводится из того, что она представляет собой *творчество через общение*.

Но если импровизация невозможна без общения, то в чем ее отличие от общения как такового? Обычные модели коммуникации предполагают, что один собеседник сообщает другому нечто такое, что говорящему уже известно. Даже новости, сообщаемые в подобных типовых ситуациях, являются новостями только для слушающего, но не для говорящего. Как правило, в общении воспроизводятся лишь те факты и идеи, которые существовали до процесса коммуникации и независимо от него. Цель общения - уменьшить неизвестное и преобразовать его в известное, передавая его в горизонтальном направлении от одного собеседника к другому. Психологическая ценность общения основана на том, что участники беседы объединяются в своих мыслях и чувствах, и содержание одного сознания передается другому.

Хотя импровизация немыслима вне общения, она преследует иные цели. То, что требуется сообщить в ответ на предложенную тему, неизвестно самому импровизатору. Здесь нечто неизвестное порождает что-то еще более неизвестное. Неожиданная для импровизатора тема и необходимость быстрого ее развития в присутствии других лиц запускает в нем неожиданные для него творческие импульсы и ассоциации. Таким образом, импровизация отличается от творчества тем, что включает в себя общение с другим сознанием, а от общения - тем, что в ней присутствует творческий акт, продукт чего-то неизвестного и непредсказуемого. В большинстве случаев общение отвлекает от творчества - и наоборот, творческая деятельность является помехой процессу общения. Однако в процессе импровизации творчество и коммуникация скорее усиливают, чем нейтрализуют друг друга. Через импровизацию "инакость" другого человека дает толчок моему творческому самопреодолению. Я словно встаю на точку зрения других, ощущаю их ожидание и удивление по отношению ко мне, и тот "незнакомец", каковым я выгляжу в их глазах, пубуждает меня найти в себе, точнее, создать эту "инакость", составляющую цель импровизации. Встреча с сознанием другого и открытие инакости в собственном сознании - два взаимно стимулирующих процесса в импровизации.

2. Экзистенциальное событие мышления

Импровизатор создает нечто отличное от того, что он мог бы придумать и вообразить в одиночестве, потому что ему предоставлена незнакомая тема, требующая немедленного развития, и это мобилизует весь его интеллектуальный потенциал. Это напоминает ситуацию смертельной опасности, в которой у человека могут внезапно проявиться сверхъестественные способности, исчезающие сразу же, как только опасность миновала. Ум, атакованный некоей задачей, отчаянно ищет творческого решения; он мгновенно мобилизуется в ответ на угрозу своей несостоятельности. Никакая другая ситуация не бросает нам такого интеллектуального вызова. Написание сочинения на экзамене или участие в "мозговой атаке" (brain storming) включают элементы подготовки и предварительного знания круга возможных тем и задач (предмет университетского курса, повестка дня конференции, тема профессионального обсуждения). Лишь во время импровизации множество возможных тем абсолютно открыто и простирается на все мыслимые предметы и дисциплины.

Импровизация предполагает умение приложить свои интеллектуальные способности к любой области человеческого опыта. Каждый знает что-то о лягушках, но кто, кроме зоологов, специалистов по земноводным, когда-либо делал усилие их понять, сосредоточенно размышлял о них? (Лягушкам выпала честь стать одной из первых тем коллективной импровизации на американской земле, в Университете Эмори, Атланта, в феврале 1998 г.). Мы думаем, что знаем лягушек, - но как мы можем знать, если не думаем о них? Чем они отличаются от жаб? Как они отражены в литературе и мифологии? Почему они послужили предметом вдохновения сказочников и Аристофана? Как их воспринимали в прошлом и в настоящем? Какова их символическая роль в родной и чужих культурах? Каково мое личное отношение к этим созданиям, как они вписываются в мою картину мира, соотносятся с моей психологией и метафизикой, с моими страхами и фантазиями? *Мы не можем с полным правом считаться людьми, если нечто, присутствующее в нашем чувственном опыте, отсутствует в нашем интеллектуальном опыте. Мы должны думать о том, что чувствуем, и чувствовать то, о чем думаем, -- не потому, что эти способности совпадают, но именно потому, что они так различны и не могут заменять друг друга*.

Вопрос "Зачем думать?" так же не имеет ответа, как и вопросы "Зачем чувствовать?", "Зачем дышать?" или "Зачем жить?" Высшей наградой за мышление является само мышление. Коллективная импровизация -

путь к широчайшему раздвижению границ мыслимого, способ вновь пережить наш опыт уже в сознании и выразить его в слове. Все предметы нашего обыденного знания внезапно остраняются, делаются целью самостоятельного размышления, тематизируются и проблематизируются.

Импровизация делает возможным остранение не только своих объектов, но и субъектов. Люди, которых мы знали долгие годы, теперь впервые предстают перед нами в экзистенциальной, "пороговой" ситуации творчества. Мы не знаем, кто они такие на самом деле, поскольку в этот момент они незнакомы даже самим себе, не знают, чего ожидать от себя. Творчество - это самый загадочный и интимный момент в жизни личности, что превращает импровизацию в поистине экзистенциальный эксперимент, в открытие себя для себя и других. Как правило, творчество преподносится публике в заранее подготовленных, обдуманных формах и жанрах, в соответствии с установленными видами и жанрами искусства (картины, стихи, танцы). Их создатель уже отделен и отдален от результатов своего творчества, даже если он при этом поет или играет на сцене – это готовый итог труда, репетиций. *В импровизации тайна творчества раскрывается наиболее интимно и спонтанно, как самосозидание личности здесь и сейчас*.

Таким образом, импровизация - это не только социальное, но и экзистенциальное событие - или, точнее, это редчайший случай *экзистенциальной социальности*, где экзистенциальность и социальность не исключают, но предполагают друг друга. Думаем ли мы когда-нибудь вместе - не только говорим о том, что нам уже известно, не просто общаемся, но создаем социальное событие со-мыслия, в котором каждый участник так же неизвестен другим, как и непредсказуем для себя самого?

3.Импровизационные сообщества

Коллективная импровизация, о которой здесь идет речь, отличается от профессиональной импровизации, которые имеют место на поэтических чтениях или музыкальных концертах и конкурсах. Профессиональный импровизатор выступает перед публикой, играющей лишь пассивную роль, и противостоит ей как активный творец (вспомним "Египетские ночи" А. Пушкина). Публика участвует только в начальный момент, предлагая тему для импровизации. Коммуникативный акт здесь неполон, так как одному из участников достается привилегированная роль и его от аудитории отделяет сцена.

При коллективной импровизации, напротив, каждый участник входит во взаимные отношения вопросов и ответов – тем и вариаций - со всеми остальными. Здесь нет отдельно исполнителя и аудитории, есть только соучастники, со-мышленники (не единомышленники: они мыс-

лят не одинаково, но в ответ друг другу). Вместе с тем она отличается от фольклорной импровизации, поскольку каждый участник по-своему варьирует общую тему и скрепляет свой текст своим именем. К этому промежуточному типу относится и то, что можно назвать философской импровизацией, как, например, диалоги Сократа - творчество в процессе коммуникации. В диалогах Платона импровизирует не только Сократ, но и его собеседники. Это и есть прототип импровизационного сообщества, избегающего деления на исполнителя и пассивную публику.

В фольклоре одна и та же устная традиция разделяется всеми исполнителями, и единичное творение словесного искусства, безличное и анонимное, принадлежит всем и никому. Сегодня эти фольклорные ритуалы не могут быть воспроизведены в их первоначальной форме; коллективные импровизации должны включать в себя - а не отбрасывать - индивидуальное творчество. Результатом коллективной импровизации является "постиндивидуальная" коммуна умов, предполагающая глубоко индивидуальный вклад всех участников. В отличие от фольклора коллективная импровизация - не прединдивидуальная форма творчества; в то же время она не является и чисто индивидуальным творчеством, подобно концертному исполнению. Скорее это творчество *трансиндивидуальное*, включающее в себя многообразие индивидуальных подходов и интерпретаций.

4. Зачем писать?

Почему коллективные импровизации располагают к письменной форме коммуникации? Перед листом бумаги или монитором компьютера человек в полной мере испытывает свою личную творческую ответственность. Не будучи записанной, импровизация обычно растворяется в беседе, в обмене мнениями - то есть в чистом общении. Чтобы быть действительно творческой, импровизация должна включать в себя моменты уединения, одинокого размышления.

Диалектика этих двух факторов, уединения и общения, весьма сложна. Все импровизации создаются в несколько этапов, в которых периоды говорения и молчания сменяют друг друга: обсуждение и выбор темы, затем написание, затем чтение и новое обсуждение, затем (иногда) совместное создание нового экспромта или конспекта обсуждения. Таким образом, разные сознания объединяются, разъединяются и воссоединяются в процессе импровизации, представляющем диалектику индивидуального и коллективного.

До некоторой степени коллективная импровизация, как жанр, зародившийся в России, сочетает в себе опыт публичного красноречия, характерный для Запада, и опыт безмолвной медитации, характерный

для Востока. Фигура писца и переписчика почитается и даже освящается в таких "книжных" культурах как иудейская, вавилонская, египетская, исламская, византийская. В России, с ее географическим положением между Европой и Азией и с ее культурными обычаями, унаследованными от Византии, письмо также традиционно считалось высшим видом интеллектуальной деятельности, что может частично объяснить то предпочтение, которое оказывается письму русскими импровизационными сообществами.

Именно процесс письма разрешает дилемму молчания и речи. *Молчание письма* позволяет всем участникам сосуществовать в одном и том же настроении, модусе интеллектуальной деятельности, и в то же время по-разному интерпретировать одну и ту же тему. В сообществе пишущих не существует разделения на субъектов и объекты, практически неизбежного в устном общении. Все мы знаем, как ненасытная "воля к говорению" одного из собеседников может с легкостью превратить всю компанию в пассивную аудиторию. Коллективное письмо - это молчаливое общение, при котором одномерное время говорения (лишь один говорящий в каждый момент) уступает место многомерному пространству совместного мышления. Ничья мысль не навязывается другому до тех пор, пока эти параллельные потоки мысли не созреют полностью, не будут готовы к индивидуальному выражению.

Письмо накладывает гораздо больше интеллектуальных обязательств, чем устная речь, так как результат письма оказывается сразу же зафиксирован. Процесс творческого (не утилитарного) письма в присутствии других - занятие довольно необычное и, по всей видимости, неудобное, в особенности если нет возможности поработать над текстом и отредактировать его (за исключением нескольких минут чисто технической правки в конце сеанса). Поскольку каждое написанное слово является последним, сам процесс письма становится своим собственным результатом. Импровизатор похож на *интеллектуального солдата*, который должен исполнять свой долг, где бы он ни находился. Он лишен привилегии генерала, выбирающего место и время для сражения. Он должен быть готов иметь дело с любой темой, по первому зову вступить в бой за осмысление любого аспекта человеческого опыта.

Но у коллективной импровизации, при всей ее "стрессовости", есть ряд преимуществ перед вольным и уединенным кабинетным мышлением. Те же самые мысли никогда не пришли бы в голову участникам, если бы они работали в тиши своих кабинетов, с помощью множества книг, словарей, предварительных заметок и планов. Многие позже признавались, что импровизация позволила им преодолеть застой в собственном мышлении, выбраться из писательских тупиков ("графоспаз-

мов") и посеять семена будущих, более основательных научных или литературных трудов.

Разумеется, импровизация не может служить заменой профессиональной работы писателя или ученого. С другой стороны, никакая другая интеллектуальная деятельность, какой бы плодотворной она ни была, не может заменить импровизацию. Импровизация относится к другим видам творческого мышления как целое относится к своим частям. Она объединяет не только творчество и коммуникацию, но и теоретические и художественные жанры творчества, частные и публичные формы коммуникации.

5. Интегральная форма сознания и общения

Импровизация - это интегральная форма интеллектуальной деятельности в том же смысле, в каком эссе является интегральным жанром письма. Продукты импровизации, как правило, принадлежат не к чисто научным или художественным жанрам, но к жанрам эссеистическим, экспериментально-синтетическим. Как мне уже доводилось писать, эссе - это частично дневник, личный документ; частично – теоретическое рассуждение, обобщение, трактат, статья; отчасти это и рассказ, притча, анекдот.[1] Непосредственным результатом импровизации является насыщенная ассоциациями медитация, объединяющая фактичность (документальность) с теоретическим обобщением и игрой воображения. Импровизация и эссе соотносятся как процесс и результат, действие и его продукт; в то же время оба они интегральны по своей жанровой модели. *Объединению фактичности, концептуальности и образности в эссе соответствует объединение познания, коммуникации и творчества в импровизации*.

Все три составляющих должны быть выражены сознательно, в отличие от дорефлексивной мифологии, где образ, идея и бытие представлены как синкретическое единство. Таким же образом импровизация различает свои составляющие: творчество, коммуникацию и познание, в отличие от синкретической практики религиозного размышления-созерцания, трансцендентальной медитации.

Разумеется, мы не должны ожидать от импровизации таких литературных шедевров, какие создаются в результате непрерывной, длительной, единоличной работы. Как правило, литературное или научное качество импровизаций ниже, чем произведений устоявшихся жанров или дисциплин. Точно так же не существует эссе, сравнимых по ценности и величию с трагедиями Шекспира, эпосом Гомера, трактатами Ге-

[1] Михаил Эпштейн. Законы свободного жанра. Эссеистика и эссеизм в культуре Нового времени. Вопросы литературы. 1987, 7, С. 120-152.

геля или романами Достоевского. Но это не означает, что эссе - низший жанр; напротив, он объединяет в себе возможности других жанров: философского, исторического и художественного. Сама широта возможностей усложняет задачу полной их реализации, поскольку расхождение между действительным исполнением и потенциальным совершенством сильнее в эссе, чем в более специфических и структурированных жанрах. Существуют совершенные басни, сонеты и, возможно, рассказы, но даже наилучшие романы часто поражают нас своими "колоссальными провалами" (по словам Уильяма Фолкнера, Томас Вулф был лучшим романистом своего поколения именно благодаря тому, что потерпел более великую неудачу, чем другие авторы). Еще сложнее достичь выдающегося успеха в эссе, поскольку этот жанр текуч и неопределенен; в нем отсутствуют четкие правила, задаваемые нарративной структурой романа или логической структурой философского дискурса.

Таким же образом импровизация не достигает глубины индивидуального творчества, искренности личного общения или точности научного исследования. Как эссе, так и импровизация являются формами потенциальных возможностей культуры, которые в каждом особом случае, при каждой конкретной попытке остаются нереализованными. Импровизация проигрывает в сравнении с литературой, искусством, наукой… Но зато она включает в себя все эти элементы, которые, в идеальном сочетании, создают произведение в жанре самой культуры.

В существующих словарях нет терминов, определяющих создателя культуры. Есть создатели отдельных ее областей: художники, писатели, ученые, гуманитарии, инженеры… Культура как целое еще не стала сферой или жанром творчества (мы не принимаем в расчет политическое или финансовое управление культурой или образовательную ее популяризацию, которые сами по себе культуры не творят). Творчество в *жанре культуры* является конечной возможностью интегрального мышления, возможностью, которая находит свою предварительную, экспериментальную модель в коллективной импровизации. Недостатки импровизационных произведений отражают нереализованные возможности культуры в целом. Формы романа или трагедии, трактата или монографии *уже* и определеннее, чем полифонический и полисофический оркестр, звучащий в ансамблях со-мыслящих личностей.

Коллективная импровизация - это микрокосм разных видов культурной деятельности, в котором речь и молчание, письмо и чтение выражены во всем их различии и одновременно спрессованы в одном событии сомыслия. Именно поэтому процесс импровизации настолько интеллектуально и эмоционально интенсивен. Полюса созидания и восприятия, письма и чтения, чтения и обсуждения, которые в символиче-

ской системе культуры обычно отрываются друг от друга, сложно опосредуются, разделяются годами или столетиями, - сконцентрированы в нескольких часах коллективной импровизации, здесь и сейчас.

Практика импровизации ставит социо-эпистемологический вопрос о том, как из множественности индивидуальных голосов может спонтанно, без обращения к некой управляющей внешней воле, возникать связная целостность. Это индуктивное "единство из множества" отличается от более распространенной дедуктивной модели, в которой автор разделяет себя на разные голоса, характеры и идеологические позиции. Как Платон в своих философских диалогах, так и Достоевский в своих полифонических романах являлись едиными авторами, создававшими многоголосие из одного творческого сознания. Но могут ли голоса разных личностей быть объединены без вмешательства предвидящей и диктующей воли "трансцендентального" автора? Это вопрос о возможности новой, пост-авторской культуры, которая так же будет отличаться от культуры индивидуалистически-авторской, как последняя – от культуры, фольклорной, доавторской. Коллективная импровизация – это интеграция личности в интеллектуальное сообщество, но не в той синкретической элементарной форме, которая предшествовала рождению авторства и индивидуальности, а во вполне сознательной синтетической форме, рождающейся, когда мыслящая личность преодолевает границы самой себя. Коллективная импровизация - это миниатюрная лаборатория такой проблематичной интеграции, которая одновременно является дезинтеграцией примитивных, фольклорных единств и прототипом текучих сообществ будущего.

Невозможно по-настоящему понять импровизацию, не будучи активным ее участником. Чтение текстов, созданных во время импровизаций, не дает адекватного впечатления. "Продукт" импровизации - расширение границ сознания, которое может выразиться и в работах, вдохновленных ею, но написанных уже отдельно ее участниками месяцы или годы спустя. Текст как промежуточный результат импровизации является лишь путем к цели – интегральному мышлению как таковому, опыту интеллектуального братства.

Тексты отдельной импровизации не могут рассматриваться как самодостаточные также и потому, что полным произведением необходимо считать все тексты, созданные за время существования данного импровизационного сообщества. Одна страница или глава романа не являются отдельными произведениями лишь на том основании, что они были созданы в один присест и отделены от других временны*ми* интервалами. Импровизационное сообщество имеет свою историю, отражающуюся в последовательности импровизаций, которые должны читаться как главы одного романа. Только тогда, когда данное сообщество

прекращает свое существование, его труды могут считаться законченным произведением.

Однако импровизационное сообщество может иметь и другую судьбу. Постепенно расширяясь от поколения к поколению, оно может включать в себя все новых участников. Коллективная импровизация может стать одной из самых вдохновенных форм взаимодействия между интеллектуалами будущего. Развитие Интернета делает возможной такую коллективную импровизацию, в которой принимали бы участие десятки и сотни самых творческих умов человечества.

Перевод с английского Марины Эскиной
(в сокращении)

Юрий Нечипоренко

«РОДИНА ТВОРЧЕСТВА»: ЭМАНАТИВНАЯ И КРЕАТИВНАЯ КАРТИНЫ МИРА

В восточной философской традиции более сложное, высшее существо порождает существа более простые посредством эманации (истечения, переноса духовной субстанции). Бог эманирует из себя мир постоянно - и благодаря этому мир существует. Отзвуки этих представлений находим в Евангелии от Иоанна:

1 В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог.
2 Оно было в начале у Бога.
3 Все через Него начало быть, и без него ничто не начало быть, что начало быть.
4 В Нем была жизнь, и жизнь была свет человеков.

Развертывающееся Слово, саморазворачивающееся, в котором содержится жизнь: такое Слово напоминает сакральное сообщение и является своеобразным описанием информации. Таким образом, современное понятие «информация» существенно походит на известное из античности и восходящее к мистическим восточным культам понятие эманации.

Эманативный способ образования существ и мира в целом отличается от креативного, творческого. В творении реализуется непосредственный и одномоментный контакт Творца с материалом - идет процесс созидания, напоминающий труд художника. Работает метафора лепки, в

результате которой получается тварь. При эманации непосредственного контакта между высшим и низшим существом не наблюдается - происходит нечто подобное нисхождению Духа Святого, истечение благодати: только эта благодать истекает постоянно, связь не прерывается, более того, низшее, производное существо неотделимо от высшего - оно существует в «поле» его участия. Твари здесь не получается - и она не наделяется самостоятельным существованием (Бог ни на миг не оставляет мир и существа, его населяющие «на произвол судьбы»).

Пользуясь современными терминами, можно рассуждать о некоем информационном поле высшего существа, которое способно творить чудеса «не прикладывая рук» (подобно тому, как в дисководе компьютера передается при помощи магнитных полей информация на диск).

Однако большинство наших понятий негласно подразумевают библейскую, креативную модель построения мира, в соответствии с которой Бог сотворил человека «по образу и подобию своему» и дал ему свободу, в том числе и высшую свободу – свободу творчества. Именно в этой свободе выражается то, что человек «подобен» Высшему Существу.

Между тем, в опыте индивидуальной жизни каждому человеку дан опыт «эманативного воздействия»: в детстве слова и поступки взрослых формируют душу ребенка и больше напоминают эманацию, длительную трансляцию духовных смыслов и ценностей в его психику, чем одномоментное сотворение новых форм.

Кроме общедоступных «профанных» средств массовой коммуникации, существуют еще и иные способы получения информации - использование каналов личных (родственных или профессиональных) связей, опрос живых очевидцев или добыча информации самостоятельным, исследовательским путем. «Добытая» самостоятельно информация ценится выше, чем навязанная, массовая, самый высокий статус у «сокровенной» информации, полученной из Священного Завета, из религиозных откровений или от старших в семье.

Обратимся к значению слова «информация»: Первоисточник – латинское informatio – «изложение», «истолкование», «разъяснение», производное от informo – «придаю вид», «организую», «обучаю», «воспитываю», «мыслю» [1]. В русском языке слово информация употребляется как «сообщение», «осведомление», «передача известия» и «данные». Рассматривая корни указанных слов, обнаруживаем ключевые для картины мира русского языка слова «общий», «ведать», «весть» и «дар». Слово «общий» и стоящие за ним концепты является принципиально важным, смыслообразующим в русском языке. Концепты слова «ведать» имеют «сакральные» коннотации, это слово связано с «ведьмой», оно восходит к древним представлениям о языческих, жреческих практиках. Концепты слова «весть» родственны концептам «ведать». Особо-

го внимания заслуживают концепты слов «давать» и «дар». Здесь мы подходим к картине мира, общей для индоевропейских народов. Согласно этой картине мира, жрецы собирают на земле дары, которые передают на небеса богам, а те возвращают эти дары в виде благодати на землю, каждому человеку достается своя часть этой благодати – счастье [2,3]. Благодать пронизывает и связывает весь мир в непрерывном движении. Эта благодать как раз представляется «христианским» именем эманации, известным по трудам неоплатоников.

Обратимся к слову «свобода»: этимологический словарь позволяет восстановить «куст» концептов, окружающих это слово (см. рис. 1).

Смысл слова «свобода» разыгрывается между своим и общим, личностью и Богом, задействованы здесь и природа, и община. Некую роль может играть особенность и совокупность личных свойств. Проявление свободы связано с судилищем во дворе, на сходке сельской общины. Выбирая разные пары значений от ближайших соседних слов, можно каждый раз увидеть иной смысл слова «свобода».

Рис.1 Внизу изображены индоевропейские корни слов, из которых происходит «свобода», вверху - русские значения соответствующих слов.

Интересно, что сам автор «Историко-этимологического словаря» не удержался, чтобы не рассказать, что он увидел в происхождении этого слова: «с понятием о свободе с самого начала связывалась идея принадлежности к своему коллективу, к своему роду, племени, к своей народности - словом, к **с в о и м**» [1]. Заметим, что в творчестве Марины Цветаевой обнаруживается ощущение этого самого смысла (она писала, что свободна не тогда, когда нет мужа рядом, а тогда, когда он есть).

Язык задаёт строй мысли, оказывает глубокое воздействие на весь духовный склад человека. Отсюда следует, что литературное творчество в русле разных национальных традиций несет следы сакрального, ценностного «ядра культуры». Таким ядром представляется нам образ жизни народа. В той степени, в какой этот образ жизни запечатлен в языке, анализ творчества поэтов и писателей позволяет нам восстановить черты картины мира русского языка, которая лежит в русле индоевропейской традиции.

Парадоксальное «творчество без свободы» в русле эманативной картины мира дополняется христианским концептом «свободы творчества» в русле креативной картины мира. Здесь можно вспомнить высказывание Велимира Хлебникова: «Когда я замечал, что старые строки вдруг тускнели, когда скрытое в них будущее становилось сегодняшним днем, я понял, что родина творчества – будущее. Оттуда дует ветер богов слова» [4]. Это высказывание можно трактовать как «отголосок» эманативной картины мира. В этом же русле можно трактовать известное высказывание Мандельштама из «Разговора о Данте», что поэт – переписчик, он стихи записывает под диктовку небес. Здесь нет свободы в привычном для нас понимании этого слова, но есть всматривание в лицо Бога (см. рис. 1), внимательное вслушивание в «ветер богов слова».

Литература:

1. Черных П.Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка. - М. – 1999.

2. Нечипоренко Ю.Д. Дух культуры – «Волшебная гора» - 1996. - № 5.

3. Нечипоренко Ю.Д. Новая формация - эманативный форматизм //Россия XXI - 1994. - №11-12.

4. Велимир Хлебников, Собрание произведений (т. I-V, Л., 1928-1933) Т. II, стр. 8.

Александр Марюхин

ИСТИНА И СМЫСЛ В НЕПРЯМОЙ КОММУНИКАЦИИ[1]

Как известно, наиглавнейшей функцией живого языка является коммуникативная, ибо человечество на протяжении тысячелетий использовало и использует язык в качестве инструмента речевого общения. Но

[1] Работа над статьей выполнена при поддержке гранта Федерального агентства по науке и инновациям № НШ-6469.2008.6 «Оптимизация семиотических процессов в многоязычных контекстах».

иногда, пытаясь обособиться, отгородиться от прямого изложения фактов действительности, человек прибегает к такому говорению, которое понятно однозначно лишь ему одному. Т.о., следует констатировать наличие в коммуникации понятий *общения* и *разобщения*, которые коррелируют друг с другом, расширяя, тем самым, коммуникативное пространство.

Понятие коммуникации в современной научной сфере включает, конечно, понятия истинности явления и то, что рассматривается в аспекте логического анализа языка, а также целую группу других явлений – мнений, убеждений, жизненных предпочтений и др. Вся эта группа факторов формировалась в связи с исследованиями языка.

Коммуникация может быть как полной, так и незавершенной. Под незавершенной коммуникацией мною понимаются здесь не такие лингвистические процессы, как, скажем, «внезапная немота», «бегство, исчезновение коммуниканта», а такие, где высказывание построено как раз полно в звуковом и текстуальном отношении, но неполно либо по степени достоверности, событийности, либо обнаруживает несоответствие грамматических форм при передаче чужой речи.

Незавершенная коммуникация позволяет выбрать нейтральную позицию по отношению к высказыванию. Речь всегда строится как факт, имеющий некоторый внешний мир (действительность), с которой она соотносится, а действительность, как отмечал Ш.Балли, может быть не только объективной, но и мыслимой, воображаемой. И лингвистически существенным параметром здесь выступает истинность, к которой обязывает себя говорящий самим смыслом своего высказывания, напр., высказывание *«Иван знает, что X...»* = что X истинно, а высказывание *«Иван считает, что X...»* снимает обязательства за достоверность сказанного. Последнее получило широкую интерпретацию, породив новое лингвистическое явление, названное Дж.Лакоффом «hedging» или принцип «семантического отгораживания». Сам автор метафорически перенес свойства и действие живой изгороди на лингвистическое понятие. Определяя логические свойства слов и фраз, таких как *rather, largely, in a manner of speaking, very*, Дж.Лакофф приходит к мнению об их способности характеризовать понятия более или менее точно (more or less fuzzier) [1: p. 183].

Предпосылкой для пристального исследования речевого отгораживания («hedging») послужила теория «расплывчатого множества» («fuzzy sets theory»), связанная с именами Л.Заде и У.Вайнрайха. У.Вайнрайх вводит термин «металингвистический оператор», который стал впоследствии лингвистическим термином «hedging» [2: p. 142]. «Hedging» есть такой оборот речи, посредством которого говорящий строит высказывание таким образом, как если бы он определенные ве-

щи причислял категории не в абсолютном, а в относительном объеме. Следующие предложения также построены относительным образом, что свидетельствует о своеобразном характере «hedging», порождающего неясность:

С зоологической точки зрения, пингвин – это птица;

В общем, телефон – это часть мебели и т.д.

Немецкий язык располагает термином «Hecke, Heckenausdruck» и относит его к области семантики и лексикографии. «Hedging», т.о., можно рассматривать в первую очередь как текстуальный феномен, но не характеризующий текст, ибо текст не содержит «hedging» сам по себе, но реализует это явление в результате замысла автора. Поэтому многие слова и фразы выглядят как «пустые фильтры» или «дыры».

Эта способность «hedging» предоставляет возможность для видоизменения текста в том отношении, что слушатель или читатель теряется в догадках, кто же ответственен за степень достоверности высказывания. Речевое отгораживание не есть замкнутая система с определенным набором стилистических приемов, наоборот, эта система открыта, подвижна, дополняема, вмещая в себя все поле речевого дискурса и трансформируя его в элементы незаконченных, до конца не осознанных суждений.

В соответствии с этим, должно быть подчеркнуто, что не все лингвистические выражения сводятся непосредственно к «hedging», но могут приобретать это качество в зависимости от сопутствующего контекста.

В результате того, что «hedging» не только представляет понятия «расплывчатыми», но и само в себе содержит неясность, можно выявить следующие его характеристики: неопределенность – добавление неясности простым словам или частям текста; определенность – возможность избежать прямого суждения, используя местоимение «мы» или слово «автор»; субъективный характер – использование сочетаний «я думаю, полагаю» и т.д., чтобы подчеркнуть, что высказывание носит личностный характер и поэтому необязательно правда; отношение говорящего к пропозиции.

Конвенционально-знаковый характер языковых средств дает возможность «прочитывать» за каждым языковым знаком сложные комбинационно-ассоциативные значения, что практически исключено в логических построениях, стремящихся к унификации и однозначности. Широко использующиеся в разговорной практике фразы тавтологического характера типа «Жизнь есть жизнь», «Война есть война», «Дети есть дети» и др., в которых предикат и субъект выражены одной и той же лексемой, но отличаются заложенными в них значениями, не имеют никакого смысла в логике. Тавтологии бессодержательны и пусты, они не несут в себе никакой информации.

На этом же основании из объекта логических исследований должны быть исключены метафоры и любые другие единицы языка, не обладающие способностью к указанию истины, а выражающие субъективное отношение говорящего к описываемым событиям. «Оценочные и нормативные высказывания не являются истинными или ложными. Их функция – не описание действительности, а направление человеческой деятельности, преобразующей действительность» [3: с. 230].

Дж.Лакофф и М.Джонсон отметили то, что некоторые предложения (например, «Франция шестиугольна» или «Италия имеет форму сапога») не могут быть истинными или ложными вне ситуации, которую мыслит субъект речи. Если ориентироваться на форму той или иной страны на карте, то данные фразы, безусловно, относятся к разряду истинных. Вырванные из ситуационного контекста, они могут быть рассмотрены как ложные или бессмысленные. Мы понимаем предложение как истинное, когда понимание предложения достаточно тесно соотносится с пониманием ситуации [4: с. 135]. Еще более расширяет границы истинности Д.Болинджер, указывая на зависимость этого понятия не только от ситуации, но и от интенциональных намерений говорящего: «истина (правда) – это такое свойство языка, которое дает нам возможность информировать друг друга» [5: с. 126]. Таким образом, понимание истинности как способа верного отражения действительности в ряде случаев зависит не только от ситуации, определяющей эту действительность, но и от личности говорящего – субъекта речи, от его желания или способности к более или менее верному ее отражению.

В работах Ш.Балли предложено деление содержания предложения на две составляющие: диктум, передающий фактическое информационное содержание, и модус, отвечающий за субъективную оценку излагаемых фактов [6: p.13].

В основе выделения в составе предложения пропозициональной структуры лежит идея Г.Фреге о том, что любое утверждение базируется на предположении. Выраженное с помощью пропозиции предположение будет истинным в случае, если оно соответствует ситуации реальной действительности, и ложным, если не соответствует. «Если я говорю 'Идет дождь', это будет истинным при одних погодных условиях и будет ложным при других погодных условиях. Погодные условия – это то, что делает мое утверждение истинным (или ложным, такое тоже возможно), то, что я называю фактом» [7: p. 551].

Каждому факту действительности можно поставить в соответствие две пропозиции, одна из которых будет истинной, а другая ложной. Критерием оценки истинности или ложности пропозиции является наше восприятие реального мира или наша практика, так как сама по себе пропозициональная структура является лишь логическим символом,

указывающим на явление действительное или воображаемое. «Нет ничего в природе символов, указывающее нам, какой из них является истинным, а какой – ложным. Если бы было, вы могли бы познавать правду о мире, изучая лишь пропозиции и не оглядываясь вокруг» [8: p. 79].

Когда человек из бесстрастного наблюдателя превращается в лицо заинтересованное, способное не только к наблюдению за природными явлениями, но и к управлению ими, акт передачи информации становится более структурированным. В коммуникативные планы говорящего наряду с сообщением о положении дел в реальной действительности включается намерение воздействовать на поведение или сознание слушающего с целью изменить его точку зрения или заставить выполнить определенное действие.

Т.о., понятие «разобщения» фиксируется мною как факт «иного» говорения. И можно с полным правом утверждать, что непрямая коммуникация занимает одно из центральных мест в лингвистике текста, речевом дискурсе и логическом анализе языка.

Литература:

1. Lakoff G. Hedges: A Study in Meaning Criteria and the Logic of Fuzzy Concepts. – Chicago: Chicago University Press, 1972.

2. Weinreich U. On the Semantic Structure of English. – Cambridge: The MIT Press, 1966.

3. Ивин А.А. Основание логики оценок. – М.: МГУ, 1970.

4. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. – М.: Прогресс, 1987.

5. Болинджер Д. Истина – проблема лингвистическая. – М.: Прогресс, 1987.

6. Bally Ch. Syntaxe de la modalité explicite. – Geneva: En Commission chez George, 1942.

7. Frege G. On Sense and Meaning. – New York: Seabury Press, 1975.

8. Vendler Z. Say what you think. – Tucson, Arizona: The University of Arizona Press, 1970.