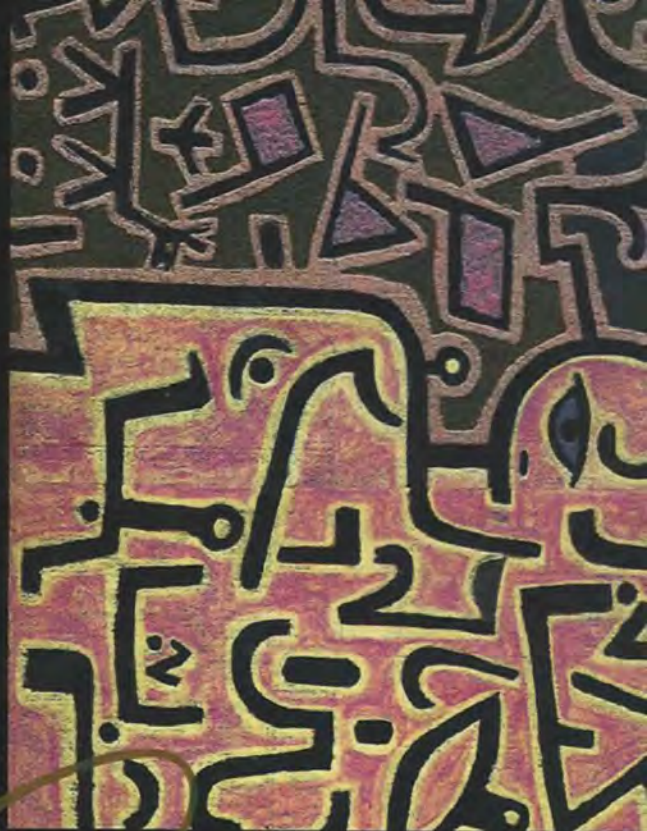




ЯЗЫК  
СЕМИОТИКА  
КУЛЬТУРА



*В. В. Фещенко  
О. В. Коваль*

# СОТВОРЕНИЕ ЗНАКА

ОЧЕРКИ О ЛИНГВОЭСТЕТИКЕ  
И СЕМИОТИКЕ ИСКУССТВА

ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО НАУЧНЫХ ОРГАНИЗАЦИЙ  
ИНСТИТУТ ЯЗЫКОЗНАНИЯ  
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

В. В. ФЕЩЕНКО, О. В. КОВАЛЬ

# **СОТВОРЕНИЕ ЗНАКА**

Очерки о лингвоэстетике  
и семиотике искусства



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ  
МОСКВА  
2014

УДК 7.0  
ББК 71  
Ф 31



Издание осуществлено при финансовой поддержке  
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)  
проект № 14-04-16016

Исследование, легшее в основу издания, поддержано и профинансировано грантами РГНФ: № 06-04-00114а «Философия языка в России (1905—2005)» (рук. Ю. С. Степанов); № 09-04-00362а «Лингвоэстетика концептов: словесные, живописные и музыкальные аналоги» (рук. В. В. Фещенко); № 11-34-00344а2 «Художественный эксперимент: коммуникативные стратегии и языковые тактики» (рук. В. В. Фещенко); № 14-04-00114 «Текст художника как объект лингвоэстетического исследования» (рук. В.В. Фещенко)

Научные рецензенты:

*В. З. Демьянков*, профессор, докт. филол. наук  
*Н. М. Азарова*, докт. филол. наук

**Фещенко В. В., Коваль О. В.**

Ф 31 Сотворение знака: Очерки о лингвоэстетике и семиотике искусства. — М.: Языки славянской культуры, 2014. — 640 с. — (Язык. Семиотика. Культура).

ISBN 978-5-9905856-6-9

В книге двух авторов — лингвиста и искусствоведа, — публикуются результаты работы над совместным проектом по истории, теории и практике лингвоэстетики как особого направления гуманитарных исследований языка и искусства. Истоки такого подхода обнаруживаются авторами в русской гуманитарной науке и авангардных практиках в искусстве начала XX в. Развиваемый лингвоэстетический подход позволяет определить общие параметры, по которым возможно рассмотрение теории языка и теории искусства. В частности, на материале визуального и поэтического искусства XX в. авторы реконструируют живописно-словесные и музыкально-словесные аналоги в художественном дискурсе. В работе также анализируется проблема вербально-визуального синтеза в языках современного искусства. Монография предназначена для специалистов и аспирантов, работающих в области лингвистики, искусствознания, культурологии.

**ББК 71**

*В оформлении переплета: Пауль Клее «Замысел (набросок)» 1938 г.*

ISBN 978-5-9905856-6-9



9 785990 585669 >

© В. В. Фещенко, О. В. Коваль 2014  
© Языки славянской культуры, 2014

*Благословенной памяти Юрия Сергеевича Степанова  
авторы посвящают эту книгу*



## СОДЕРЖАНИЕ

<b>Введение от авторов.</b> Знак творящий и знак творимый. О предмете этой книги . . . . .	9
---	---

### **ЧАСТЬ I. Семиотика творчества — аутопоэтика — лингвоэстетика (введение в проблематику)**

1. Семиотика творчества и лингвистика креативности . . . . .	21
2. Семиотика — поэтика — аутопоэтика: опыт и метод . . . . .	32
3. Гумбольдтианская идея «языка как творчества» в русской лингвистике, поэтике и поэзии XX в. . . . .	110
4. Форма и содержание как война и мир (в русской эстетике и философии языка) . . . . .	128
5. Формализм +/- эстетика: лингвистическая эстетика в 1920—30-е гг. . . . .	143

### **ЧАСТЬ II. Символ — знак — концепт в русской философии языка**

6. «Поэзия языка». Символическая лингвистика Андрея Белого. . . . .	157
7. «Знак как субъект отношения». Густав Шпет и неявная традиция глубинной семиотики в России . . . . .	168
8. Наука о концептах и искусство концептов . . . . .	182
9. О стиле ученого: научная и художественная образность в работах Ю. С. Степанова . . . . .	199

### **ЧАСТЬ III. Лингвоэстетика и философия языка на перекрестках авангардного искусства**

10. К лингвоэстетическим основам текста художника. Автоэкфрасис и битекстуальность в искусстве авангарда . . . . .	209
11. Абсурд как логико-эстетическая категория в поэтическом и музыкальном тексте: случай «чинарей» . . . . .	236
12. О «композиторах языка»: от «музыки и словесности» Ст. Малларме до «тайной музыки слова» Е. Мнацакановой . . . . .	263
13. Между бедностью языка и бездной речи. Деформация языка и кризис знака в поэзии XX—XXI вв. . . . .	282

**ЧАСТЬ IV. Теория языка и теория искусства:  
параметры общности**

14. Общность теории языка и теории искусства в свете художественной семиотики и лингвоэстетики .....	303
15. Филологи-искусствоведы .....	355
16. Семиотизация формы языкового знака в дискурсе .....	366
17. Рекурсивное «тестирование» иконичности в дискурсе .....	375
18. Эстетическое сообщение как проблема философии языка и теории искусства .....	380
19. Азбуквальность и иконизм. Лингвосемиотик между живописной ошутимостью и языковой дискурсией .....	395
20. «Осмысленных стихий сверхчувственный полет»: семиотика искусства в критике языка Ю. С. Степанова .....	414

**ЧАСТЬ V. Живописно-словесные аналогии:  
экфрасис, минимализация, дискурсивный синтез**

21. Лингвосемиотические, художественные и культурологические грани востоковедческого экфрасиса .....	429
22. Отношение языка к живописи, экфрасис и культурные смыслы .....	448
23. Лингвоэстетика Юрия Степанова и философия языка новой визуальности .....	464
24. Лингвистическая живопись и живописная лингвистика: о лингвистических вхождении в живописный и визуальный текст .....	475
25. Видение и ведение искусствоведа: А. Шило & А. Габричевский .....	483
26. Соотношение вербального и иконического кодов в теории и практике визуального искусства как семиотическая минимализация и дискурсивный синтез .....	499
27. Визуальное высказывание и живая речь .....	515
28. «Звучащая речь» и «скрытое слово» в картине И. Е. Репина «Крестный ход в Курской губернии» .....	520

**ЧАСТЬ VI. Языки современного искусства:  
вербально-визуальный синтез**

29. Язык абстракции и «революция знака» В. В. Кандинского . . . . .	529
30. Мотив участия языка в еврейском искусстве XX в.: «автопортрет» Эль Лисицкого (1924) в аспекте вербально-визуального синтеза . . . . .	541
31. «Живопись, смело пошедшая за словом»: Барнетт Ньюмэн и проблема вербально-визуального синтеза . . . . .	551
32. <i>Varia velasquena</i> и проблема вербально-визуального синтеза в условиях глобализации . . . . .	558
33. Влияние лингвистического мышления на практику визуального искусства в харьковской графике и живописи наших дней . . . . .	569
34. Семиотик искусства перед произведением современного визуального искусства . . . . .	580
<b>Вместо заключения . . . . .</b>	<b>586</b>
<b>Библиография . . . . .</b>	<b>587</b>
<b>Иллюстрации . . . . .</b>	<b>623</b>
<b>Contents . . . . .</b>	<b>635</b>
<b>Summary . . . . .</b>	<b>638</b>





## ВВЕДЕНИЕ ОТ АВТОРОВ

### ЗНАК ТВОРЯЩИЙ И ЗНАК ТВОРИМЫЙ. О ПРЕДМЕРЕ ЭТОЙ КНИГИ

Приступая теперь к исследованию о знаках, я говорю наоборот: пусть никто в них не обращает внимание на то, что [вещи] есть, а только на то, что они суть знаки, т. е. что они означают. Ибо знак есть вещь, которая воздействует на чувства, помимо вида (*species*), заставляя приходить на ум нечто иное.

*Августин Аврелий*

Кому — так, кому — знак.

*М. И. Цветаева*

Знаки потому и знаки, что они означают что-то проявляющееся в действительности.

*М. Л. Гаспаров*

Предмет этой книги двойствен. И не только потому, что сама она написана двумя разными, но объединенными школой «семиотики, авангарда и дружелюбных людей» авторами.

Их, кроме всего перечисленного, сближает имя академика Ю. С. Степанова (ему принадлежит авторство закавыченного в начале этого текста предложения), к школе которого они имеют честь себя относить и с именем которого связан разделяемый нами взгляд на семиотику как на творческую деятельность в культуре, в том числе деятельность и научную, — словом, как на науку о творческой деятельности как таковой.

Этот взгляд надо учитывать, приступая к знакомству с представленными здесь текстами. Ведь и сама современная семиотика требует от читателя двойственного осознания своего предмета и реальности, в которой он пребывает.

Прежде всего, надо отказаться от мысли, что книга с названием «Сотворение знака» — это книга о знаках и их системах, представленных во взаимодействии дискретного и непрерывного типа текста, языкового и визуального. Эта книга совсем о другом. В ней предпринята попытка утвердить «эстетическое», художественное, образное как отдельное «измерение» языка и «лингвистическое» как органически присущее визуальному тексту «особенное», его своеобразный *punctum*. Именно поэтому наша книга своим предметом избирает творческую мысль поэта, живописца, философа, музыканта, поскольку она совершается и завершается в Логосе. И именно поэтому для анализа явлений творческой деятельности в сфере словесного и визуального искусства нами выбран и последовательно отстаивается лингвоэстетический подход. Но это подход и семиотический, и культурологический одновременно. Ведь совершенно очевидно, что во встрече языка и искусства на общем семиотическом поле становятся явными универсалии культуры в целом, «тонкой пленки» ее оязыковленного и пропитанного визуальным образом бытия. Такого рода двойственность спровоцировала применение интердисциплинарного подхода к описываемым явлениям и обусловила «забеги» партнеров по авторству на смежные территории — филологии и искусствоведения. Что из этого получилось, судить читателю.

Указанную интердисциплинарность формирует, ей предшествует, в буквальном смысле слова «подстилает» теория семиотики Ю. С. Степанова, реализованная в обширном поле исследований языкового и художественного творчества, — поле, ставшее основой для формируемой, в том числе и усилиями авторов этой книги, «общности теории языка и теории искусства», задачи которой выходят много дальше потребности «восполнить немоту зримого», по слову одного проницательного искусствоведа, и придать языку статус искусства, т. е. удержаться в поле задач эстетического изучения словесного творчества. Как станет понятно из знакомства с текстами нашей книги, авторы намерены показать, что в исходной точке лингвоэстетического анализа и долгое время после него лежит мысль о креативном родстве, взаимодополнительности (как тут не вспомнить теорию дополнительности Н. Бора) языка и искусства в общем процессе созидания куль-

турных и общечеловеческих ценностей. И сходство между языком и искусством, и сходство между их теориями концентрируется в центральном пункте — категории знака и знаковости, поэтому творящий и творимый ЗНАК и вынесен в заглавие нашей книги.

Вхождение знаков в ряды художественной культуры обнажает и их (знаков) двойную природу. Следуя разделению В. И. Ивановым в искусстве формы созижденной (*forma formata*) и формы зиждущей (*forma formans*), мы рассматриваем знак как творимую и как творящую сущность. Ведь искусство — не просто создание форм, но и деятельность по созданию знаков (семиотическая деятельность, по Ю. Кристевой и Р. Барту). Изображая свое видение, художник, по слову В. Иванова, «вовсе не претендует на его реальную объективность; однако, если б видение его не было в какой-то мере знаменательным, т. е. если б оно не было знаком реального инобытия, оно не было бы ни сообщительным, ни действенным» (*Иванов В. И. Форма зиждущая и форма созижденная // Семиотика и Авангард. Антология. М., 2006. С. 277*). Форма созижденная соответствует законченному художественному произведению, тогда как форма зиждущая существует как «действенный прообраз творения в мысли творца», как модель будущего произведения, созидающая целое и все его части. Гумбольдтовская *ἐνέργεια*, отличная от *ἔργον*, — манифестация такой формы зиждущей. Через нее осуществляется коммуникация между творцом, самим творением (как актом и как результатом) и, в конечном счете, с со-творчеством зрителя (читателя, слушателя):

Искусство есть сообщение формы зиждущей чрез посредство формы созижденной. Сообщение есть поистине со-общение, т. е. общение; через посредство формы созижденной *forma formans* передает энергию свою чужой душе и вызывает в ней соответственное зиждательное движение. Подлинно понять великое произведение искусства — значит подлинно пережить тот зиждательный акт, который продолжает в нем действовать, предоставляя ему дышать и распространять вокруг себя веяние и ритм своей тайной жизни (Там же. С. 279).

Семиотика искусства же позволяет увидеть и понять более конкретно механизмы эстетической коммуникации посредством анализа художественных знаков как сотворенных и как собственно творящих. Знак в искусстве не просто является результатом означивающей деятельности его творца (отправителя), но сам выступает как автореферентная сущность, как «субъект отношения», по Г. Шпету. Именно

в силу этого наша книга названа «Сотворение знака»: это и сотворение знака (субъектом) как сотворение мира (высшим творцом), и со-творение как участие самого знака в процессе семиозиса.

Мы пытались показать в настоящей работе, что лингвоэстетический метод, как и метод семиотики искусства (художественной семиотики), является не только эффективным подходом к разрешению частнонаучных и общенаучных задач филологии и искусствоведения, но и своеобразным принципом, имманентно встроенным в саму структуру описываемых и анализируемых знаковых феноменов, а также особым и адекватным методом.

Более того, у этого метода есть своя значительная традиция и довольно-таки продуктивная линия развития, старт которой приходится на начало 10-х гг. двадцатого столетия. Тридцатыми годами этого же века в России она приостанавливается. К 10—20-м гг. века двадцать первого она, смеем надеяться, получит второе дыхание. Таким образом, у книги открывается еще одна неявная задача — взрыхлить отечественный гуманитарный ландшафт новонаступившего века, вернув из небытия плодотворные идеи прошлых лет.

Вослед демиургам лингвистической эстетики и семиотики искусства — А. Белому, Р. Якобсону, В. Виноградову, Л. Щербе, Б. Ларину, Г. Шпету, А. Габричевскому, П. Флоренскому, В. Кандинскому, Б. Энгельгардту, В. Волошинову — и более поздним ее сторонникам: К. Фосслеру, Ч. Моррису, Я. Мукаржовскому, Э. Бенвенисту, Н. Гудмену, А. Гелену, Ю. Степанову, В. Григорьеву, Л. Новикову, Ю. Лекомцеву, Ю. Лотману, Вяч. Вс. Иванову, Б. Успенскому, У. Эко, — авторы исследуют художественное произведение, будь оно произведением словесного или живописного семиотического свойства, с точки зрения эстетических законов их семиозиса, с точки зрения их художественной формы и (в семиотическом смысле) художественного языка, реализованных в теории и практике эстетического творчества и эксперимента. Поэтому едва ли случайным оказывается и выбор персоналий, рассматриваемых в книге, — от А. Белого, В. Кандинского, Э. Лисицкого до Ф. Бэкона, А. Ройтбурдта, С. Каменного и других современных художников и поэтов. Все они — «искусствоиспытатели», по удачному выражению выдающегося искусствоведа М. В. Алпатова. Но здесь позволительно вспомнить и того, кто стал непосредственным предвестником лингвоэстетического подхода, — харьковского ученого А. А. Потебню, сформировавшего эстетически ориентированную философию языка, плодами которой воспользова-

лись, значительно обогатив эту науку, Д. Н. Овсяннико-Куликовский, А. Л. Погодин, Л. А. Новиков, В. З. Демьянков и многие другие. Основной постулат этой традиции, актуальный и для наших дней, звучит так: «Слово только потому есть орган мысли и непрерывное условие всего позднейшего развития понимания мира и себя, что первоначально есть символ, идеал и имеет все свойства художественного произведения» (*Потебня А. А. Теоретическая поэтика*. М., 1990. С. 2). И здесь же имеет смысл вспомнить еще одно суждение А. А. Потебни, симметричное предшествующему: «Творческая мысль живописца, ваятеля, музыканта невыразима словом и совершается без него, хотя и предполагает значительную степень развития, которая дается только языком» (*Потебня А. А. Мысль и язык*. Киев, 1926. Т. 1. С. 35). Из этих двух посылок великого лингвиста и искусствоведа вырастает структурное единство метода лингвоэстетики, принятого в настоящем издании. Из них же исходит и двунаправленность семиотического анализа, производимого авторами, — он не обходится сугубо инструментальными методиками филологии и искусствоведения, а стремится со всей полнотой выдержать тест на интермедальность.

Логика построения книги следует принципу — от исторического экскурса в основы лингвоэстетики и семиотики искусства к анализу самого художественно-лингвистического материала. При этом принятая логика циклична — в каждом из разделов мы возвращаемся к первоисточкам обсуждаемой проблематики, прежде чем применять лингвоэстетический поход к анализу текстов искусства и литературы. Первые три части книги (1, 2, 3) написаны В. В. Фещенко, вторые три (4, 5, 6) — О. В. Ковалем, хотя большая часть текстов является результатом нашего общего проекта по изучению языка и искусства в рамках лингвоэстетического подхода.

Основам и историческим корням такого подхода посвящена первая часть «Семиотика творчества — аутопоэтика — лингвоэстетика (введение в проблематику)». Составившие его очерки представляют экскурс в историю идей о языковой креативности, творческом семиозисе, аутопозисе и эстетике языка. В отдельных очерках прослеживается эволюция гумбольдтианского направления в изучении языка искусства, а также концептов *форма* и *содержание* как ключевых категорий философии языка.

Вторая часть «Символ — знак — концепт в русской философии языка» включает очерки о разработке понятий лингвистической эстетики в учениях А. Белого, Г. Шпета, С. Аскольдова и Ю. Степанова.

Здесь демонстрируется динамика представлений о семиотических категориях символа, знака, концепта, стиля в философии языка от начала XX в. до его конца.

В третьей части «Лингвоэстетика и философия языка на перекрестках авангардного искусства» представлены попытки применения лингвоэстетических принципов к интермедиальному анализу текстов авангардного и экспериментального искусства. Анализируются интерсемиотические аналоги вербального и музыкального языков (А. Введенский, Д. Хармс, Е. Мнацаканова), вербального и визуального языков (В. Кандинский). В заключение раздела помещен очерк о кризисе знака в языковом эксперименте поэзии XX — начала XXI в.

Следующая, четвертая часть книги «Теория языка и теория искусства: параметры общности» открывается обобщающей статьей об общих основаниях теории языка и теории искусства. Остальные очерки данного раздела развивают проблематику такой общности, обращаясь к широкому спектру эстетико-семиотических вопросов: семиотизация формы, языковой знак, иконичность, эстетическое сообщение, живописная ощутимость, языковая дискурсия. Приводятся примеры сочетания лингвистического и искусствоведческого подходов у целого ряда современных ученых, включая Ю. С. Степанова.

В пятой части «Живописно-словесные аналоги: экфрасис, минимализация, дискурсивный синтез» лингвоэстетический ракурс сужается до конкретных корреспонденций в области визуально-вербального опыта искусства. Здесь обсуждаются вопросы экфрасиса, новой визуальности, живописного текста, семиотической минимализации, визуального высказывания и дискурсивного синтеза живописи и литературы.

Отдельно дискутируется вопрос о «лингвистических вхождениях (*linguistical entries*)» в изобразительный и визуальный текст.

Не претендуя на построение какой-либо законченной концепции, «теория лингвистических вхождений», изложенная в соответствующем разделе книги, стремится формальные и глубинно-семантические трансформации «визуального» рассмотреть сквозь призму общекультурного и лингвоэстетического семиозиса, не только «опрокинуть» «опыт глаза» в «среду языка», но и совершить перевод вербального модуса концептуального выражения в саму основу картины и визуальной формы: лингвистический семиозис — легкие, при помощи которых дышит визуальное, но он же и его кровеносная система. Эту метафору можно продолжить, опираясь на интер-

претацию Ю. С. Степановым искусства П. Филонова. Характеризуя творчество художника (во многом основываясь на его искусствоведческой интерпретации, исполненной Г. Ершовым), Ю. С. Степанов говорит о своеобразном «ментальном соединении» зрительного и словесного, которое получает свое материальное выражение в механизмах пластического формообразования — кристаллизации и циклизации. Но, несмотря на материальную выраженность, концептуальное содержание художественной формы «находит своё и себя в мыслительной, умопостигаемой сфере» (Степанов Ю. С. Семиотика как дискурс, как творческая деятельность в культуре, как «цивилизация духа» // Художественный текст как динамическая система. М., 2006. С. 30), а значит, ментальное соединение вербального и визуального находит свое истинностное феноменологическое и онтологическое оправдание.

Вопреки устоявшимся воззрениям философии языка и искусствоведения XX в., суть которых в раздельном рассмотрении пластической и лингвистической репрезентации картины мира: «вербальный знак и визуальная репрезентация никогда не даны одновременно. Всегда некий порядок иерархизирует их» (Фуко М. Это не трубка. М., 1999. С. 37, 38), — автор пятой части книги рассматривает элементы речеписьма и — шире — Языка как необходимую и органическую часть пространства картины и «визуального». Перефразируя Е. Штейнера (Штейнер Е. С. Иккю Содзюн. М., 1987. С. 183), можно сказать, что при участии лингвистических вхождений текст и визуальное выражение мысли художника, теряя свои родовые различия, сливаются в единое целое, как бы переставая существовать по отдельности, оставляя в сознании воспринимающего и интерпретирующего субъекта «голую», ментальную сущность. Между тем это парадоксальным образом не приводит к ситуации, описанной в свое время Ван Би: «после того как постигнута мысль — можно забыть образ» (цит. по: Штейнер Е. С. Там же). Напротив, здесь ситуация радикально меняется — после того как постигнута мысль, образ становится более выделемым и запоминаемым, надолго сохраняющим свой удельный вес в культурной памяти человека.

Заключительная, шестая, часть «Языки современного искусства: вербально-визуальный синтез» содержит очерки о лингвоэстетическом анализе произведений современного живописного искусства. Ставится вопрос о положении лингвиста-семиотика в ситуации вербально-визуального синтеза в изобразительных искусствах.



«Практика человека рациональна, но инстинкт толкает его иногда к магии», — писал в свое время выдающийся французский языковед и семиотик Клод Ажеж в своем замечательном труде «Человек говорящий: вклад лингвистики в гуманитарные науки» (М., 1985). Не эта ли склонность к скрытому или явному эстетизму форм языка и искусства, эстетизму, содержащемуся в креативной способности человека, не эта ли магия эстетизма заставляет нас как исследователей при помощи ограниченного числа слов и дискурсивных цепочек, а также недискретных элементов живописного целого, при помощи ограниченных, но строго отобранных теоретических оснований находить следы присутствия образной составляющей языкового семиозиса и следы языковой креации в практике художественного творчества. Но наша задача состояла не только лишь в том, чтобы находить, но заодно и отражать ситуацию такого интрасемиотического союза, в какой вступили формы словесного и визуального творчества. Это отражение получило вид комбинированного текста, форма которого сама семиотизируется по принципу живописной пластики, сохраняя при этом подвижность языковой и дискурсивной ощутимости.

Посвящая эту книгу памяти учителя Ю. С. Степанова, авторы прежде всего отдают ему должное этими очерками, задумывавшимися, складывавшимися и обретавшими печатную форму при его трепетном мысленном и действенном участии. Наука о человеке и о его языке должна быть, считал он, творчески переживаемой и творчески развиваемой. А насчет того, что значит «творчески», сам Ю. С. Степанов высказался в материалах одной из последних конференций, как раз посвященной концепту творчества в гуманитарных науках. Сотворить нечто в ментальном мире, полагал он, значит совершить действие, перформативный акт, открывающий новую мысль или открывающий глаза на новую мысль. Только мысль способна сотворить новое знание, вне зависимости от того, кем эта мысль высказана — строгим ученым, свободомыслящим философом или прозревающим поэтом. Человек совершает «откровение в Духе» свободным творческим актом. Вслед за Н. Бердяевым, В. Розановым и В. Зеньковским Степанов — ученый и мыслитель — утверждал творческий акт в противопоставлении конформизму и послушанию. Творчество, согласно такому убеждению, есть создание нового, «прибыль бытия», «освобождение» и «преодоление», и, в конечном итоге, «выход, исход, победа» (Степанов Ю. С. Творчество. Вступительное слово к Конференции 25 января 2008 г. // Творчество вне традиционных классификаций гумани-

тарных наук: Материалы конф. М.; Калуга, 2008. С. 11). Когда Юрий Сергеевич представлял на той конференции давно забытую книгу 1923 г. «Творчество. Сборник статей», он осознавал и призывал осознать других, что любая настоящая книга, любая мысль, любое слово пронизано «и просто мучениями, и муками и радостью Творчества» (Там же. С. 10). То же самое можно было бы сказать о его собственной этике интеллектуальной работы, и об экзистенциально напряженных последних его публикациях, и о фундаментальных его трудах в области лингвистики и теории культуры прежних лет. Его мысль двигалась как бы по асимптоте, т. е. по некоторой прямой, «к которой неограниченно близко приближаются точки некоторой кривой по мере того, как эта кривая удаляется по этой линии в бесконечность» (Степанов Ю. С. Асимптота — это стиль творчества // Творчество вне традиционных классификаций гуманитарных наук: Материалы конф. М.; Калуга, 2008. С. 131). По его собственному мнению, это и есть «стиль творчества», будь то в области практики или теории. Ю. С. Степанов был тончайшим теоретиком языка и культуры, убежденным в первостепенной важности теории в творческом процессе, ведь, по его словам, «все же именно теоретики завершают процесс создания нового» (Степанов Ю. С. В мире семиотики // Семиотика: Антология. 2-е изд. М.; Екатеринбург, 2001. С. 31). Единый семиотический универсум, считал он, един именно соединением творчества и его теоретического осмысления.

Как практику такого осмысления мы и предлагаем читателю воспринимать тексты этой книги. И если вдруг заинтересованному читателю покажется, что концепция лингвозстетики и синтеза теорий языка и искусства в настоящей книге не доказана, а лишь заявлена, то и в данном случае мы свою задачу будем считать выполненной, справедливо полагая, что «заявить» в науке сегодня становится не менее значимым действием в сфере культуры, чем просто доказать «нечто». Насколько нам удалось и первое, и второе — судить читателю.

## БЛАГОДАРНОСТИ

Очерки, сложившиеся в настоящую книгу, подпитывались на разных стадиях своего возникновения поддержкой, дружеской критикой и просто заинтересованным вниманием дорогих нам коллег, которым хотелось бы выразить благодарную признательность.

Прежде всего — рецензентам книги В. З. Демьянкову и Н. М. Азаровой, сотрудникам Сектора теоретического языкознания ИЯЗ РАН и Научно-исследовательского центра по истории и сравнительной эпистемологии языкознания Центральной и Восточной Европы (CRECLECO) при Лозаннском университете (Швейцария). Особо ценными для нас при написании книги были также советы, пожелания и рекомендации наших друзей и близких: Э. Райт, М. Ухлика, Д. Иоффе, К. Дудакова-Кашуро, С. Проскурина и В. Аристова — благодарим их за общение при со-творении книги. Отдельная благодарность И. В. Силантьеву, щедро делившемуся своими суждениями на интересующую авторов тему и давшему им возможность широкой апробации результатов исследования на страницах редактируемого им журнала «Критика и семиотика». Слова признательности обращены также к А. В. Шилю, в спорах с которым если и не открывалась истина, то, по крайней мере, обнажался сам путь к ней. С благодарностью мы воспринимали советы и рекомендации старших коллег: Н. В. Злыдневой, Н. А. Фатеевой, З. И. Алферовой, В. В. Калмыковой, Г. В. Ельшевской и многих других. Наконец, мы глубоко признательны Российскому гуманитарному научному фонду, поддерживавшему на протяжении многих лет наши исследования по лингвоэстетике.

# ЧАСТЬ I

## СЕМИОТИКА ТВОРЧЕСТВА — АУТОПОЭТИКА — ЛИНГВОЭСТЕТИКА (ВВЕДЕНИЕ В ПРОБЛЕМАТИКУ)





# 1. СЕМИОТИКА ТВОРЧЕСТВА И ЛИНГВИСТИКА КРЕАТИВНОСТИ

Разметав отвороты рубашки,  
Волосато, как торс у Бетховена,  
Накрывает ладонью, как шашки,  
Сон, и совесть, и ночь, и любовь оно.

*Б. Л. Пастернак. Определение творчества*

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.

*Ю. С. Степанов. Творчество.*  
Вступительное слово к Конференции 25 января 2008 г.

Данный первый очерк 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. 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?

Однозначное толкование термину *творчество* дать затруднительно, и нелегко поместить его в таком виде в словарь философских и научных понятий. Прочитируем одну из попыток междисциплинар-

ного определения художественного концепта *творчество* — статью известного философа и логика П. С. Попова «Творчество» в «Словаре художественных терминов» ГАХН, относящуюся к 1930-м гг.:

Прежде всего следует установить разницу между творчеством, творением как продуктом и 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 [Попов 2005: 386].

Нас 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, Д. Бом), хорошо исследована психология творческого процесса<sup>1</sup>. Однако с анализом самого понятия, а точнее — *концепта творчества*, дело обстоит сложнее. Такого концептуального анализа пока нет, и здесь мы хотели 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 нам известно, до сих пор не ставилась<sup>2</sup>. В свою очередь, и семиотику на всем протяжении

---

<sup>1</sup> Литература здесь поистине необозрима. Укажем лишь на недавний труд философа О. Кривцуна, где исследуются малоизученные превращения, которые претерпевает сознание художника в момент рождения произведения искусства: [Кривцун 2008]. В нем можно, в частности, найти перечень литературы по методологии и специфике художественного творчества. Важной работой по психологии творческого процесса как коммуникативного акта является вышедшая недавно на русском языке работа чешского психолога И. Кулки [Кулка 2014].

<sup>2</sup> Можно сослаться лишь на три работы, в которых так или иначе проблема творчества рассматривается в семиотическом ключе. Во-первых, это коллектив-

ее развития практически не интересовала проблема знакотворчества<sup>3</sup>, т. е. знака со стороны его порождения (хотя отдельные прецеденты к этому можно найти еще в работах В. Волошинова, Л. Выготского, Г. Шпета и Я. Мукаржовского). Таким образом, в данном разделе мы коснемся двух планов проблемы: 1) творчество как концепт, рассмотренный с семиотических позиций (*семиотика творчества*), и 2) творчество как принцип работы с языковым материалом (*лингвистика креативности*).

### 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*<sup>4</sup>. 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

---

ный сборник, вышедший еще в 1970-х гг. [Семиотика и художественное творчество 1977]; и, во-вторых, индивидуальная монография [Глотова 1992]. Кроме того, стоит упомянуть недавно вышедший номер немецкого издания *Zeitschrift für Semiotik* (Bd 29. N. 4. 2007. Tübingen), который полностью посвящен проблемам креативности: *Zeichen für Kunst: Zur Organisierbarkeit von Kreativität*. См. также сборник работ коллектива под руководством Ю. С. Степанова [Творчество 2008]. О ближайших и непосредственных основаниях лингвокреативного подхода в языкознании и семиотике можно узнать из недавних стимулирующих работ когнитивной направленности [Ирисханова 2004; 2009; Ремчукова 2005; Позднякова 2006; Лингвистика креатива 2009; Демьянков 2009].

<sup>3</sup> Исключение составляет книга чешско-голландского литературоведа-семиотика М. Грыгара [Грыгар 2007].

<sup>4</sup> Мы пользуемся следующим словарем [Греческо-русский словарь], так как в нем полнее всего отражены оттенки различных употреблений греческих терминов.



места его рождения и самого рождения (*genesis*). Отсюда целый ряд дериватов: *Genetes* — творец, родитель, *gennaō* — процесс рождения, произведения на свет, а *goyneta* — дитя, создание, творение. Не случайно *gune* — 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, производство. *Tekton* — это строитель, мастер, творец, зачинщик. Отсюда же *technema* — изобретение, произведение искусства, итог физической работы человека, 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<sup>5</sup>. 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.

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 в., 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 вступительном слове к сборнику [Творчество 2008] Ю. С. Степанов продемонстрировал один из артефактов этой эпохи, связанный с проблемой творчества, — книгу «Творчество», вышедшую в свет в 1923 г.: «Творчество. Сборник статей (семи авторов). Научно-Технический Отдел В. С. Н. Х. Петроград 1923». Мы бы добавили 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

---

<sup>5</sup> См. [Яковлев 2003].

в русской религиозной философии (Н. Бердяев «Смысл творчества», Ф. Степун «Жизнь и творчество», Г. Флоровский «Тварь и тварность»). В 1913 г. А. 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 Г. 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 мы еще вернемся чуть ниже)<sup>6</sup>.

Для описания концепта «творчество» нужно иметь в виду и его антиконцепты<sup>7</sup>. 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» [Смирнов И. П. 1996: 95]. Инвариантом творчества здесь мыслится новое знание, в противовес знанию известному.

---

<sup>6</sup> Подробнее о лосевской концепции творчества см. [Постовалова 2008].

<sup>7</sup> 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 2007: 171, 172].

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<sup>8</sup>. 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», «бренда», 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 статье о М. Бахтине М. Л. Гаспаров проводит резкое различие между творческим 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» [Гаспаров М. Л. 2004: 8]. Это утверждение, столь категорично разводящее творчество и исследование, вызывает массу сомнений. Уже только потому, что, с точки зрения обывателя, исследования, т. е. наука, именно усложняют 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 про-

---

<sup>8</sup> См. периодически выходящий в Перми межвузовский сборник научных трудов «Стереотипность и творчество в тексте» (на данный момент, по нашим данным, вышло девять выпусков).

цесса, 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. Кобриня).

Разумеется, ряд антиконцептов творчества может быть продолжен, но мы вынуждены остановиться на этом небольшом перечислении и перейти ко второй части очерка, так как главный объект нашего интереса в нем — не столько концептуальный анализ творчества, сколько взаимодействие концепта творчества с языковой деятельностью и действительностью.

### **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 последнее время активно занимается М. Н. Эпштейн, в свете так называемой творческой филологии разыскания<sup>9</sup>. Также можно упомянуть недавнюю работу английского лингвиста Р. Картера «Язык и творчество», рассматривающую различные проявления креативного мышления в обыденном языке<sup>10</sup>. В этом же русле выполнены некоторые исследования В. Налимова на основе вероятностной модели языка<sup>11</sup>.

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

---

<sup>9</sup> См. [Эпштейн 2006]. В 2006 г. М. Н. Эпштейн возглавил новый Центр творческого развития русского языка на базе С.-Петербургского университета.

<sup>10</sup> [Carter 2004]. О «творческом аспекте языкового употребления» писал Н. Хомский в книге 1966 г. «Cartesian Linguistics», см. русское издание [Хомский 2005]. Креативная лингвистика в применении к обучению языка рассматривается в работах [Crystal 1998; Cook 2000; Maybin, Swann 2007].

<sup>11</sup> См., например, [Налимов 2003].

речи. Это положение не просто объясняется 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 XVIII в. 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<sup>12</sup>. В наше время эта идея переживает возрождение уже в новых условиях — в самого разного рода синергетических концепциях языка (начиная от лингвистики языкового существования [Гаспаров Б. М. 1996; Gaspárov 2010] и семиотики хаотической эволюции [Степанов 2004в] и заканчивая специально-философскими и лингвистическими работами [Киященко 2000; Кобляков 2002; Москальчук 2003; Глазунова 2012]). 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 «язык в действии» (*languageing*) в противовес обычному пониманию языка как символической схемы (*language*)<sup>13</sup>. Разумеется, влияние гумбольдтовской энергии, противопоставляемой эргону, здесь более всего ощутимо.

Гумбольдтовская идея языка как творческого процесса нашла оригинальное продолжение в учении М. Хайдеггера об истоке художественного творения [Хайдеггер 1993]. Согласно этому учению,

<sup>12</sup> См. об этой концепции очерк № 3.

<sup>13</sup> См. подробнее об аутопоэтических концепциях в очерке № 2.

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 [Гадамер 1993: 132].

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 [Там же: 131, 132].

Согласно этой концепции, творческий 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 футуризм-

ме 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<sup>14</sup>.

Последнее наше замечание в данной части касается философии творческого акта у знаменитого франко-американского художника авангарда Марселя Дюшана. Этой проблеме он посвящает специальный доклад 1957 г., который так и называется — «The Creative Act» [Duchamp 1957]. 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, осуществляется зрителем, дешифрующим и осмысляющим внутреннюю ценность произведения искусства. Таким образом, креативность авангардного акта состоит в соотношении одной рефлексии с другой рефлексией — рефлексии автора (художника) и рефлексии созерцателя (зрителя)<sup>15</sup>. 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 (зрителю, слушателю) здесь приходится брать на себя функции творца или, по меньшей мере, со-творца. Соответственно, здесь происходит не только творение знака художником-отправителем, но и его со-творение зрителем-реципиентом.

---

<sup>14</sup> См. [Фещенко 2009], а также ниже, в очерке № 13.

<sup>15</sup> Ср. с чрезвычайно продуктивным выделением понятий «креативной» и «рецептивной» версий текста у В. И. Тюпы [Тюпа 1998].



## 2. СЕМИОТИКА — ПОЭТИКА — АУТОПОЭТИКА: ОПЫТ И МЕТОД

Всякая наука касается либо вещей, либо знаков; но вещи познаются через посредство знаков <...>. Знак есть вещь, которая не только сообщает свой вид чувствам, но еще вводит с собою что-нибудь в мышление.

*Августин Аврелий*

Семиотика — это открытая исследовательская дорога, это критика, постоянно обращенная на самое себя, иными словами — самокритика.

*Юлия Кристева*

### I. СЕМИОТИКА: ВЧЕРА, СЕГОДНЯ, ЗАВТРА

Что представляет собой семиотика как научная дисциплина на современном этапе развития? Каково было это развитие до настоящего момента? По каким путям пойдет эволюция семиотического знания в дальнейшем? Вот, пожалуй, три вопроса, с которых следовало бы начать проникновение в проблематику современной семиотики искусства и более общей семиотики творчества. Однако прежде было бы не лишним напомнить о том, с чем вообще имеет дело наука семиотика. Какова область ее компетенции в ряду прочих дисциплин, какова ее роль в ряду остальных исследовательских зон в культуре?

Семиотика достаточно уверенно определяет свой предмет. Как правило, споров по поводу исходной дефиниции среди самих «семиотиков» не возникает. Такие дефиниции могут варьироваться только в масштабе или же в ракурсе. Приведем некоторые из общепринятых определений семиотики в порядке возрастания числа предикатов:

1. Семиотика — наука о знаках.
2. Семиотика — наука о знаках и/или знаковых системах.
3. Семиотика — наука о знаковых системах в природе и обществе.

4. Семиотика — учение о (графических) знаках и о рядах знаковых форм.
5. Семиотика — наука, изучающая знаки и процессы их интерпретации.
6. Семиотика — научная дисциплина, изучающая общее в строении и функционировании различных знаковых систем, несущих и передающих информацию.

Помимо данных «центральных» определений существуют и более специализированные, прикладные в частности:

7. Семиотика — приложение лингвистических методов к объектам иным, чем естественный язык.
8. Семиотика — система того или иного объекта, рассматриваемая как совокупность знаков (например, «семиотика данного фильма», «семиотика лирики А. Блока» и т. п.).
9. Семиотика — учение о признаках болезней (симптомах) и характерных их сочетаниях (синдромах).

Как видно, все дефиниции находятся в согласии друг с другом, лишь поясняя одна другую. Стоит обратить внимание и на тот факт, что минимальный размер характеристики — всего три слова («наука о знаках») и этого вполне достаточно. В этом, как кажется, особый «характер» семиотики, ее методологическая ясность и своеобразная лаконичность. Есть мнение, что семиотика — это способ говорить просто о сложном. В самом деле, она имеет дело не только с простыми объектами (такими, как система дорожных указателей, буквенный алфавит, дизайн интерьера), но и с куда более высоко организованными (живые организмы, культурная среда, мода, медийное сознание, творчество, мир отдельного произведения искусства). Найти инвариант, атомарную структуру некоторого явления или вещи, описать множественное через единичное или бинарное — вот в чем задача семиотического подхода.

Базовым в семиотическом учении является понятие знака. Само имя науки произведено от древнегреческого *σημεῖον* («знак»). У Гомера слово *σημα* означало как «опознавательный знак», «гробницу, которую надо было выделить в ряду других», так и «знак-сигнал, который подавал Зевс смертным для разгадки». В этом гомеровском употреблении уже проглядывают некоторые черты позднейшего, т. е. совре-

менного, отношения к знакам как двуединым сущностям, отсылающим к чему-либо иному<sup>16</sup>.

Если в определении предмета семиотики сохраняется более или менее твердое единство, то в отношении знака, как некоторой точки отсчета семиотической деятельности, ситуация уже не выглядит столь единообразно. Общего и сложившегося мнения о том, какой класс фактов можно подвести под понятие знака, нет. В каждом конкретном случае, при анализе того или иного объекта, такое понятие формулируется *ad hoc*. Исчерпывающего, универсального определения понятия знака дать нельзя, можно лишь раскрыть его смысл и содержание применительно к тем или иным областям человеческой деятельности или к конкретным обстоятельствам, «знаковым ситуациям». Так, уже в естественном языке — как считается, первичной знаковой системе — мы находим целый диапазон знаковых сущностей. При различных ракурсах в качестве знака здесь может выступать акуσμα, фонема, морфема, лексема — из разряда единиц, меньших, чем слово; или же фраза, высказывание, интонаема, текст, свод текстов — на уровнях более крупных, чем слово. В каждом конкретном случае, рассматривая, например, знаковое пространство художественного текста определенного автора, мы будем выбирать тот или иной масштаб изучения. При этом в качестве знаков будут фигурировать индивидуальные, свойственные именно данному автору, единицы, или креатемы (личные творческие формы).

Специфика семиотического метода такова, что она, по выражению Ю. С. Степанова, «находит свои объекты повсюду — в языке, математике, художественной литературе, в отдельном произведении литературы, в архитектуре, планировке квартиры, в организации семьи, в процессах подсознательного, в общении животных, в жизни растений» [Степанов 2001а: 5]. Процесс наблюдения за чем-либо — это по существу уже семиотический процесс, если он сопровождается поиском и нахождением закономерностей объекта, пересечениями, схождениями и размежеваниями данного объекта с другими объектами, динамикой внутри самого объекта.

Не будет преувеличением сказать, что каждый человек — не обязательно ученый или художник — выполняет в своей жизни множество

---

<sup>16</sup> О термине «семиотика» в историческом освещении см. [Степанов 1971; Иванов 1976; Барулин 2002; Deely 2003; Современная семиотика 2010; Proskurin 2010; Проскурин 2013].

семиотических процедур, даже зачастую не осознавая этого. Самым ярким примером этого является юмор. В анекдотах или же просто в оговорках «по Фрейдю» всегда участвует определенная смысловоразличительная процедура. Она-то и порождает в каждом человеке свойственное ощущение «смешного», «остроумного». Конечно, можно назвать эту обывательскую семиотику «наивной картиной мира», «риторикой повседневности». Тем не менее даже на этом, «житейском» уровне семиотическое находит свое место.

Обмен знаками, отношение к знакам, элементарные оппозиции и логические операции — все это присутствует уже на самых «низших» ступенях организации человеческого опыта. Так же как опыт восприятия и творчества знаков различается в сознании каждого человека, по сравнению с другими индивидуумами, так же исторически изменялось и научное представление о знаке, получая разные толкования в разные эпохи и у разных ученых. Семиотика как научная дисциплина развивалась не так равномерно, как, к примеру, математика, физика или экономика. В отличие от перечисленных наук, двигавшихся в своей истории поступательно, всегда имея в виду отъединенное погружение в свой собственный предмет, семиотика развивалась по зигзагообразной траектории. Черпая свой материал из смежных наук — лингвистики, кибернетики, биологии, психологии, когнитивистики и др., — а также из «сырой реальности», она отдавала в свою очередь этим наукам свои обобщения. Поэтому ее собственная эволюция всегда носила контекстный, сингулярный характер.

Семиотика — принципиально межотраслевая дисциплина. Развиваясь на стыке наук, она, так сказать, задавалась вопросом о природе самих стыков. Ее предметом всегда становились предельные элементы системы, минимальные различия между теми или иными аспектами явлений, а также функциональная значимость этих элементов и различий для самого явления как целого. Кроме того, значение семиотики как научной дисциплины состоит в том, что она способствует унификации науки в целом, поскольку закладывает основы любой другой частной науки. Один из первых систематизаторов семиотики, Ч. У. Моррис, по этому поводу писал:

Понятие знака может оказаться важным для объединения социальных, психологических и гуманитарных наук, когда их отграничивают от наук физических и биологических. А поскольку <...> знаки — это просто

объекты, изучаемые биологическими и физическими науками и связанные между собой в сложных функциональных процессах, то объединение формальных наук, с одной стороны, и социальных, психологических и гуманитарных — с другой, создаст необходимую базу для объединения этих двух рядов наук с физикой и биологией [Моррис 2001: 46].

Семиотика предоставляет каждой отдельной науке или каждому отдельному виду искусств аппарат для изучения их собственного языка. Изучение языка науки или искусства предполагает не просто анализ его грамматики, но и изучение его отношения к обозначаемым (символизируемым) объектам, а также к людям, которые используют этот язык (ученым или людям искусства). Семиотика создает единый язык, применяемый с соответствующей долей поправки к любому конкретному языку или знаку, а значит применимый и к языку науки или искусства, и к особым знакам, которые используются в данной области. На заре семиотики, в 1930-е гг., Ч. У. Моррис призывал:

<...> многим сейчас стало ясно, что человек — в том числе человек науки — должен освободить себя от сплетенной им самим паутины слов и что язык — в том числе язык науки — остро нуждается в очищении, упрощении и упорядочении. Теория знаков — полезный инструмент для ликвидации последствий этого своеобразного «вавилонского столпотворения» [Там же: 47].

Естественно, что при таком пограничном и в то же время лабильном, «плавающем» характере семиотического знания большую роль играл фактор предпочтения ученого-семиолога, выбора им объекта изучения. Яркой иллюстрацией действия этого фактора явилась, например, деятельность французских структуралистов в 50—60-е гг. прошлого века. Для таких ученых, как Р. Барт, М. Фуко и Ю. Кристева, семиотический анализ мифологии массового сознания, по сути, был формой общественного и политического протеста. В художественной плоскости этот протест выразился в романах А. Роб-Грийе и Н. Саррот, фильмах Ж.-Л. Годара; в околохудожественной — в философских трактатах Ж. Делеза и Ф. Гваттари, «акционистской» деятельности Г. Дебора и других. Их творчество было предельно семиотично, что означает: они активно использовали достижения научной семиотики и в то же время сами вырабатывали на художественной или идеоло-

гической основе семиотические методы. Что касается Советского Союза, то здесь занятия семиотикой (в научном плане) выглядели как своего рода «тихое диссидентство». Если в случае французов семиология предстала инструментом изучения языка власти, то у нас в стране она, скажем так, выступила инструментом «неизучения» языка власти, переключившись на области, наиболее удаленные от сферы ее (власти) влияния.

\* \* \*

При всей необычности хода своей эволюции семиотика, разумеется, имеет свои концептуальные корни, своих отцов-основателей и признанных авторитетов в своей области. Вообще, по мере развития семиотики в XX в. у нее обнаруживались все более глубокие исторические корни. Одни ученые ведут ее хронологию от XVIII в. Другие же относят ее зарождение ко временам блаженного Августина, введшего в оборот понятие *signum* («знак, обозначение»). Есть также мнение, что основателями науки о знаках являлись древнегреческие стоики, размышлявшие о природе языковых категорий.

В наше время принято говорить о двух ветвях семиотики. Сам термин «семиотика» первоначально применялся для формальной, логико-математической линии, представленной трудами американского логика Ч. С. Пирса, а содержательная, предметная линия с легкой руки ее основателя швейцарца Ф. де Соссюра именовалась семиологией (в настоящее время оба термина употребляются как синонимы). В свою очередь, каждая из этих ветвей имеет свою традицию.

Среди предшественников логически ориентированной семиотики Пирса называют по крайней мере три имени. Первое — Джон Пойнсот (1589—1644), священник. Этот послесредневековый автор подытожил результаты занятий знаками в схоластической средневековой науке. Пойнсот ввел классификацию знаков, уже напоминающую дальнейшую пирсовскую. Второе имя — Джон Локк (1632—1704), английский философ-просветитель. Его идеи о разуме и языке прямо предвосхитили учение Пирса. Именно Локк, в частности, ввел термин «знак» для обозначения слова как базисной единицы языка. Тем самым впервые была научно подвергнута сомнению идея о божественном происхождении языка. К тому же Локк был первым, кто употребил греческое слово *σημειωτική* в современном значении. Наконец, здесь необходимо упомянуть имя Г. В. Лейбница (1646—1716), немецкого естествоиспытателя и философа. В его трудах содержится изложе-

ние принципов общей семиотики — «всеобщей (или комбинаторной) характеристики» как науки о знаках, представляющей одновременно область дискретной математики. В своей системе он пытался подввергнуть все человеческие понятия символическому исчислению, посредством цифр и символов. У него можно найти идеи искусственного всеобщего языка и связанные с ним другие проекты семиотических исследований. Помимо этого, он может считаться предтечей всей современной семантики, в той ее части, где говорится о минимальных элементах смысла. Его учение о бесконечно малых было актуализировано у нас в контексте языка В. Хлебниковым и П. Флоренским.

Одним из создателей современной семиотики является, бесспорно, Чарльз Сандерс Пирс (1839—1914). Его важнейшая заслуга состоит в том, что во главу угла он поставил человека как создателя и интерпретатора знаков. Методология Пирса сохраняет актуальность по сей день. Она активно продолжает разрабатываться в тех областях, где действуют четкие логические законы. Другим родоначальником семиотики нашего времени считается Фердинанд де Соссюр (1857—1913), который высказал ряд принципиальных положений, оказавших значительное влияние на дальнейшее развитие науки о знаках. Структурный метод исследования языка, текста и других знаковых систем, предложенный им, оказался больше востребованным в сфере художественной семиотики и в сфере изучения речевой деятельности.

Все упомянутые персоналии являются безоговорочными «столпами», на которых продолжает держаться семиотическое здание и сейчас. Но как устроено это здание изнутри? Вкратце обозначим основные подразделения семиотики на современном этапе, ведущих действующих лиц и некоторые тенденции развития мировой семиотики. На данный момент карта семиотических исследований содержит следующие области:

- общая семиотика;
- биосемиотика (семиотика клетки, фитосемиотика, зоосемиотика);
- экосемиотика;
- социальная семиотика;
- семиотическая антропология;
- семиотика политики;
- семиотика права;
- семиотика культуры (структурная антропология, этноссемиотика, семиотика фольклора);

- лингвосемиотика;
- семиотика концептов (семиотическая концептология);
- семиотическая логика (абстрактная семиотика);
- математическая (алгебраическая) семиотика;
- компьютерная семиотика (теория коммуникации);
- когнитивная семиотика;
- медиасемиотика;
- семиотика рекламы;
- семиотика литературы (нарратология);
- визуальная семиотика;
- семиотика фотографии;
- киносемиотика;
- семиотика театра;
- музыкальная семиотика;
- семиотика архитектуры;
- семиотика искусства.

Такая дифференциация исследовательских областей свидетельствует по меньшей мере о двух вещах: 1) семиотика продолжает оставаться востребованной и динамично развивающейся дисциплиной; 2) семиотика проявляет интерес к самым новым полям знания; 3) семиотика по-прежнему служит мостом между различными науками: естественными и гуманитарными, логическими и художественными. Естественно, что за каждой из этих отраслей стоят определенные исследовательские коллективы, научные центры и международные сообщества. Выделим лишь некоторые самые авторитетные из зарубежных и наиболее выделяющиеся из российских школ:

1. Международная ассоциация семиотических исследований (IASS-AIS, Берлин, образована в 1969 г.).
2. Рабочая площадка по семиотике при Берлинском техническом университете (образована в 1974 г.)<sup>17</sup>.
3. Центр по прикладной семиотике (Индиана, США).
4. Семиотическое общество Америки (США).
5. Скандинавская ассоциация семиотических исследований.
6. Центр семиотики в г. Орхус, Дания.

---

<sup>17</sup> См. о ней [Сироткин 2003].



7. Семиотическое отделение Тартуского университета (Тарту, Эстония) — в настоящий момент Копенгагенско-Тартуская школа био-семиотики.
8. Московский методологический кружок.
9. Центр по биосемиотике (биогерменевтике) в Санкт-Петербурге.
10. Международная ассоциация когнитивной семиотики (Дания).
11. Международная ассоциация визуальной семиотики (Бельгия).
12. Исследовательский проект «Семиотика архитектуры».

Этими и другими научными коллективами регулярно проводятся различные симпозиумы, конференции, чтения и семинары. Также существует ряд журналов по семиотической тематике. Отметим самые значительные:

- *Semiotica* (Берлин, орган Международной ассоциации семиотических исследований — старейшее и авторитетнейшее периодическое издание по семиотике);
- *Zeitschrift fuer Semiotik* (Берлин, орган Немецкой, Австрийской и Швейцарской семиотических ассоциаций);
- *The American Journal of Semiotics* (США, орган Семиотического общества Америки);
- *The Journal of Cognitive Semiotics* (Дания, орган Международной ассоциации когнитивной семиотики);
- Критика и семиотика (Новосибирск, Институт филологии Сибирского отделения РАН).

Основываясь на концептуальной направленности публикаций последних лет в этих периодических изданиях, можно составить представление о текущих тенденциях развития семиотики. При этом можно выделить четыре определяющих вектора: 1) антропологизация семиотических исследований (попытки изучения человека как знаковой целостности); 2) встречное движение биосемиотики и гуманитарной семиотики (от биосферы к ноосфере и обратно); 3) попытки построения теории единого информационного мира (от семиосферы к концептосфере); 4) углубленное и всестороннее изучение языков искусства и, на его основе, сближение семиотики и эстетики. Безусловно, это разбиение чисто условное, хотя, как правило, та или иная школа руководствуется в своих семиотических занятиях вполне очерченной

областью и ставит перед собой некий определенный спектр задач. Тем не менее координация усилий в различных полях деятельности является, пожалуй, ведущим фактором семиотического подхода.

Учитывая важность и актуальность каждого из указанных направлений, мы между тем осмеливаемся заявить, что сегодня наиболее «горячим» интеллектуальным градусом в семиотике отличается четвертый пункт, а именно — художественная семиотика, или семиотика искусства. Этому находится вполне объективное объяснение:

Из всей обширной группы объектов семиотики наибольшая общность обнаруживается между языком и художественной литературой, т. е. искусством, использующим язык в качестве своего средства; поэтому семиотика языка и литературы образует центр гуманитарной семиотики [Степанов 1998а: 440].

Если допустить, что у семиотики имеется свой сюжет развития, то кульминацией этого сюжета, по нашему мнению, выступает та точка, где семиотика соприкасается с поэтикой и эстетикой. В этой точке должен происходить самый активный обмен веществ между исследователем и его объектом, ибо сложность и динамичность этого специфического объекта требует особого ответа со стороны наблюдателя, а также особо тонкого и одновременно «эластичного» научного инструментария. По-видимому, здесь как нигде и никогда более насущным оказывается учет всей глубинной структурности объекта, его эстетических качеств и семантической целостности. Семиотика здесь вступает, образно выражаясь, в область высоких энергий и глубоководных погружений. В этой области перед семиотикой открываются новые горизонты; погружаясь во внутреннего человека, в мир творчества, семиотика открывает в нем новую, внутреннюю перспективу.

## II. СЕМИОТИКА, ПОЭТИКА, ЭСТЕТИКА: ОТ ДРЕВНИХ ВРЕМЕН ДО ЭПОХИ АВАНГАРДА

История контактов семиотики и поэтики короче истории самой семиотики и тем более самой поэтики. Семиотика, как уже было сказано, зарождалась в лоне философии и логики. На первых порах ее объектами становились сугубо абстрактные символы и статичные,

непротиворечивые системы. Возможно, именно поэтому знаку приписывались такие его составляющие, как означающее и означаемое, а инстанция «означателя», т. е. непосредственного субъекта знакового процесса, оставалась за пределами рассмотрения. Как мы увидим далее, в случае художественного семиозиса без этой категории обойтись нельзя. В поэтической семиотике она является базовой по отношению ко всем остальным параметрам. В свою очередь, поэтика как теоретическая дисциплина, насчитывающая более двух с половиной тысячелетий, обратилась к понятию знака очень поздно — лишь в XX в.

Впрочем, уже у античных грамматиков III—I вв. до н. э. можно было обнаружить прототип современного семиотического метода. Речь идет о теории мимесиса, в соответствии с которой в искусстве была выявлена основополагающая оппозиция «содержание — форма». Содержание определялось как «подражание событиям истинным и вымышленным» и выражалось в делении всех литературных произведений на роды и жанры. Форма же мыслилась как «речь, заключенная в размер». В соответствии с этим выстраивалась система тропов, стилей и метрических размеров. Несомненно, в этих разграничениях можно усмотреть предпосылки структурного мышления. Однако в целом методика была чисто описательной, имеющей мало отношения к реальным процессам знакопорождения.

В дальнейшем — в средние века и в классическую эпоху — положение мало изменилось в интересующем нас отношении. К XVIII в. поэтика оформилась в иерархическую систему правил и предписаний (программное произведение — «Поэтическое искусство» Н. Буало (1674)). Теоретики художественного творчества занялись изучением жанров и всеобщих форм развития поэзии. Даже А. Н. Веселовский, создатель научной поэтики в России, выдвинувший программу исторической поэтики, не приблизился к осознанию творческих процессов, основанных на знаках. Ведь движение литературных форм он рассматривал как развитие объективных, внеположных конкретному творческому сознанию данностей. Его по праву можно было бы считать семиологом культуры, но не семиологом творчества.

Что касается научной эстетики — т. е. поэтики применительно ко всем видам искусства, — ее развитие вплоть до конца XIX в. в общих чертах напоминало прогресс литературной поэтики. Наука в этот период предпочитала заниматься риторическими параметрами художественного творчества, отвлекаясь от природы индивидуального

смыслополагания<sup>18</sup>. Данное обстоятельство касается и такого классического труда, как «Эстетика» А. Г. Баумгартена (1714—1762). В ней немецким философом предполагался, как известно, специальный раздел «Семиотика», вместивший учение о знаках, используемых в художественных произведениях. Однако по-настоящему творческой эта семиотика не стала, ограничившись лишь общими классификациями и философскими рассуждениями. Такая логика была доведена до предела уже в начале XX в. в концепции швейцарского искусствоведа Г. Вельфлина. В своей книге «Основные понятия истории искусства» (1915) он сформулировал метод «история искусства без имен». На этих основаниях он выстроил целую типологию художественных стилей. Ясно, что такой подход не мог иметь отношения к глубинной сущности художественного акта, хотя и предлагал более формальные критерии изучения феноменов искусства.

Конец XIX — начало XX в. — время перелома прежних представлений о сути искусства, о сущности художественного творчества и о природе знака. В этот момент семиотика и поэтика, семиотика и эстетика вливаются в единый исследовательский континуум. Отсюда ведут отсчет такие направления, как семиотическая поэтика и семиотика искусства.

Основные вехи на пути становления художественной семиотики в XX в. таковы (отметим лишь ключевые идеи, не углубляясь в раскрывающие их концепции):

1. **Русское гумбольдтианство:** А. Потебня, Д. Овсяннико-Куликовский.
2. **Эстетическая (морфологическая) школа в языкознании:** Б. Кроче, К. Фосслер, Л. Шпитцер, О. Вальцель.
3. **Русский символизм:** А. Белый, Вяч. Иванов.
4. **Русский формализм:** Р. Якобсон, Ю. Тынянов, Б. Эйхенбаум, А. Реформатский, Б. Ярхо и др.

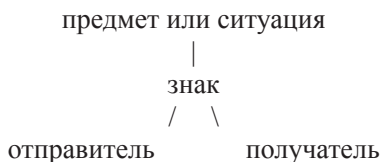
---

<sup>18</sup> Оговоримся, что это наше утверждение не относится ко всем без исключения теориям классической эпохи. Весьма вероятно, что внимательное исследование могло бы выявить немало интересных прозрений о знаковой сущности художественного творчества. Особенно это касается средневекового периода. Но надо также учитывать, что и само понятие произведения искусства (словесного, живописного, музыкального) обрело свой отчетливый смысл только в Новое время. Соответственно, речь, по-видимому, должна вестись о разных «поэтиках».

5. **«Преодолевшие» формализм:** Г. Винокур, М. Бахтин, В. Пропп, В. Виноградов, Л. Выготский, В. Вейдле.
6. **Философская семиотика:** П. Флоренский, Г. Шпет, А. Лосев.
7. **Структуральная поэтика:** Я. Мукаржовский, П. Богатырев, К. Леви-Строс, Дж. Каллер.
8. **Семантическая эстетика:** Э. Кассирер, С. Лангер, Н. Фрай.
9. **Феноменологическая эстетика:** Р. Ингарден, М. Дюфрэнн.
10. **Рецептивная эстетика:** В. Изер, Х. Яусс, М. Риффатерр.
11. **«Тематическая критика»:** Г. Башляр, Ж. Руссе, Ж.-П. Ришар, Ж. Старобинский, П. Де Ман.
12. **Парижская семиологическая школа:** Р. Барт, Ж. Женетт, А. Греймас, К. Бремон, Ц. Тодоров, Ю. Кристева.
13. **«Новая критика» в литературоведении:** К. Брукс, Р. Уоррен, Р. Уэллек, У. Уимсатт, А. Ричардс.
14. **Структурализм в искусствознании:** Г. Кашниц-Вайнберг, Г. Зедльмайр.
15. **Семиотика искусства:** Н. Гудмен, М. Шапиро, Б. Кокюла, К. Пейруте, Ф. Тюрлеманн (живописная семиотика); Р. Барт, С. Зонтаг, Р. Линдекенс, Ж.-М. Шеффер, Ж.-М. Флош (семиотика фотографии), К. Метц, П. Пазолини (киносемиотика); У. Эко (семиотика архитектуры); П. Булез, Н. Рюве, Ж.-Ж. Натгьез (музыкальная семиотика); А. Юберсфельд, П. Пави (театральная семиотика).
16. **Информационная эстетика:** А. Моль, М. Бензе, А. Колмогоров, В. Успенский.
17. **Тартуская школа семиотики:** Ю. М. Лотман, Б. Успенский, Ю. Левин, Б. Гаспаров и др.
18. **Лиможская школа семиотики:** Ж. Фонтаниль, К. де Бюзон, К. Зильберберг.

Все виды подходов, разрабатывающиеся художественной семиотикой, имеют своей целью ответить на следующие главные вопросы: 1) что представляет собой произведение искусства в ряду других объектов гуманитарного и естественно-научного знания; каковы отношения между художественным и научным познанием; 2) каким образом осуществляется художественная коммуникация; 3) как устроена структура произведения искусства; 4) какова природа художественного знака и, наконец, 5) имеет ли искусство свой язык или множество языков, и как соотносятся эти языки с другими языками природы и духовного мира?

Надо отметить, что, пытаясь найти решение этих проблем, семиотическая теория, как правило, рассматривала преимущественно рецептивные аспекты художественного процесса. Это значит, что определяющей в большинстве случаев оказывалась ситуация внешнего восприятия произведения искусства. Логика художественной коммуникации выстраивалась исходя из компетенции воспринимающего, истолковывающего. Не случайно для описания семиотических взаимодействий в качестве аксиомы была принята модель К. Бюлера:



Данная схема зачастую принималась семиотикой как нечто само собой разумеющееся и неоспоримое. Знак при этом понимался как сигнал, обращенный к слушателю, получателю. Поэтому наиболее важной признавалась как раз левая часть диаграммы — сторона получателя эстетического сообщения. Творческий акт рассматривался исключительно в перспективе воспринимающего, интерпретирующего сознания. То есть единственно достоверным считалось движение либо «от отправителя через знак к предметному миру», либо «от отправителя через знак к получателю». Обратная этой процедура — стало быть, «от получателя через знак к отправителю», а также «от предметного мира через знак к отправителю» — крайне редко становилась определяющей.

Традиционная семиотика, восходящая к идеям Ч. С. Пирса и Ф. де Соссюра, изучает внешне выраженные, формализованные и формализуемые знаковые системы. Последние при этом не обязательно должны быть «человекомерными», связанными с жизнедеятельностью человека. К таким, отвлеченным от человека, системам относится, например, искусственный интеллект (по крайней мере, он мыслился таковым в пору своего возникновения как семиотического объекта). Другая сторона этого типа семиотики — ее ориентированность на социальную аналитику. Так, знаки и языки культуры рассматриваются преимущественно под углом зрения коммуникативности, т. е. социального функционирования. При том и при другом подходе — являющихся, повторим, «продолжением» друг друга — семи-

отический мир априори признается внешним по отношению к личности. В первом случае этот мир — меньше отдельного человека, он стоит ниже него на эволюционной лестнице; во втором — этот мир больше и эволюционно выше его. Однако наряду с этой, магистральной, линией семиотики можно говорить еще об одной — «глубинно-семиотической». Она не столь явно выражена и не столько подробно и описана, как традиционная. Между тем она-то как раз и составляет теоретическую базу художественной семиотики, основанной на антропоцентрическом, или «человекомерном», подходе. По сравнению с традиционной теорией, по большей части не учитывающей творческий характер семиотического процесса, эта линия сама проходит через художественный опыт.

Авторы нового «Проективного философского словаря» предлагают ввести в русский лексикон термин «глубокая семиотика» («deep semiotics»). Под этим подразумевается расширение традиционной теории знаковых систем за счет «персоналогического» измерения смыслообразования. Г. Л. Тульчинский поясняет:

Поскольку <...> речь идет о поле сугубо человеческого, личностного самоопределения и именно личность, ее сознание является источником, средством и результатом смыслопорождения, то это измерение может называться личностным (персоналогическим). <...> такой подход подобен переходу от двумерного, плоскостного рассмотрения к стереометрическому, дающему анализу глубину (высоту). Из плоскости явленной дискурсивности анализ как бы ныряет вглубь, уходя к корням и источникам смыслопорождения, получая возможность рассмотрения его динамики [Проективный философский словарь 2003: 74].

Приветствуя появление данного термина и соглашаясь в целом с его определениями, мы лишь заметим, что более органичным здесь следовало бы признать термин «глубинная семиотика»<sup>19</sup>. Ведь «глубинный» означает не только «имеющий глубину», но и «затрагивающий самую основу, сущность», «внутренне обусловленный». Область знаний «глубинной семиотики» это внутренний мир человека, или сам «внутренний человек» как таковой. Ее непосредственным объектом является внутренний язык творческого человека как совокупность внутренне обусловленных знаков.

<sup>19</sup> Ср. с оппозицией «глубинная/поверхностная семантика» в традиции генеративной лингвистики.

Традиция «глубинной семиотики», о которой мы говорим, вызревала параллельно с магистральной линией европейской семиотики<sup>20</sup>. Однако в силу самых разных обстоятельств — от общественно-политических до научно-конъюнктурных — этой линии суждено было развиваться лишь подспудно. Как правило, энтузиастами данной традиции становились отдельные индивидуумы — ученые, художники, философы, — не имевшие четкого статуса в культурном пространстве своей эпохи и в связи с этим не получившие в свое время официального признания. Сформировавшись главным образом в русской культуре начала XX в., традиция «глубинной семиотики» (художественной семиотики) развивалась на пересечении научного и художественного опыта, философии и учения о духовном опыте — в эпоху авангарда. Наша ближайшая задача — зарегистрировать в истории культуры моменты, когда искусство либо само демонстрировало ярко выраженное семиотическое поведение, либо являлось импульсом для новых научных прорывов, либо же становилось объектом семиотического анализа у ученых.

\* \* \*

Для русской авангардной культуры и соответственно для становления художественной семиотики роль катализатора сыграл опыт символизма, в особенности в лице одного из его лидеров — **Андрея Белого**.

«Конькобежец и первенец» — так назвал его О. Мандельштам в своих стихах памяти поэта. Одновременно А. Белый по праву считается зачинателем русской научной поэтики. Его работы 1910—30-х гг. («Лирика и эксперимент», «Поэзия слова», «О ритмическом жесте», «Мастерство Гоголя» и др.) представляют собой опыты конкретного анализа поэтических текстов на основах, выработанных им самим, — на основах, сказали бы мы в настоящее время, семиотических. В терминологии же того времени был принято словосочетание «формальная поэтика».

Наибольшие успехи в этом отношении были достигнуты А. Белым в стиховедении. Он был первым, кто строго разграничил метр стиха, как семиотическое, знаковое явление, и ритм, как явление, относящееся к семантике целого, к смысловому жесту. В оправдание необходимости научного «разгляда» поэтической речи он пишет:

---

<sup>20</sup> См. подробнее о традиции «глубинной семиотики» в [Фещенко 2006в], а также ниже, в очерке № 7.



Большинству невдомек, что вопрос не разрешим без научной постановки вопроса об отношении метра к ритму и интонации; раздел строки — творческая композиция; строка — неделимое единство; меняя ее, я меняю и интонацию. Непонимание азбучной истины и всякое «докажите» вырывает у стиховеда ответ: «И докажу — математикой!» — «Как?» Восклицание — выявление незнания и задач стиховедения и природы поэта. Возьмите ноты, и вы увидите в них наличие ряда знаков, не привитых поэтической речи. Расстав слов в строке — недостающий современному поэту препинательный знак; современный поэт вышел к массам произносить на трибуну; он волит быть исполнителем [Белый 1929: 11].

Ритм и метр — исходная оппозиция, антиномия, описывающая разные фазы поэтического творчества. Ритм — первоначален, неделим, континуален; метр — лишь дискретная знаковая система, распределяющая всю смысловую массу в пространстве стихотворения. Метр как знаковый комплекс — статичен; различные его модификации и трансформации в строфе создают реальный ритм — динамику.

Если я называю принципом ритма вычисление строчных трансформ в слуховом синтезе, как целом, то я отмечаю этим кажущееся для второй фазы антиномией отношение между статикой и динамикой, формой в покое и формой в движении, только логикой и диалектикой, только анатомией и физиологией, мертвой костью (известковой ракушкой) и костью, пронизанной живой тканью <...> [Там же: 19].

Налицо типичная семиотическая ситуация: осознание того, что единое, целое, соткано из системы различий, антиномий. Поэтому ритм определяется у А. Белого как «симметрия в отступлении от метра, т. е. некоторое сложное единообразие отступлений» [Белый 1910: 396] (разрядка наша. — В. Ф.). Ритм в стихе (а в конечном счете — в любом художественном творении) предстает в виде некоторой динамической фигуры, семиотического процесса, выражающего индивидуальность творческой манеры художника.

Знаковыми сущностями могут становиться в поэтической речи, помимо метрических размеров, также и длина строк (или длина предложений в нестиховых формах), объем строфы (или объем абзаца соответственно), даже протяженность стихотворения (или прозаического текста). На собственно языковом уровне эту роль играют: инструментовка, грамматические формы, словоразделы (пробелы), образы, мотивы и т. д. Все это — семиотический арсенал в распоряжении художника слова, языковой инвентарь для смыслообразования.

Оппозиции, которые вводит в оборот А. Белый как исследователь и как поэт, многообразны. Вот лишь базовые из них, относящиеся к сфере поэтического языка: ритм—метр, форма—содержание, звук—смысл, знак—символ, текст—интонация, часть—целое, пространство—время. Все они в дальнейшем составят почву общей семиотической теории. Для нас же здесь существенно другое важное обстоятельство. Знаки поэтической речи (метрика, фоника, графика) мыслятся Белым непосредственным ключом к творческому своеобразию поэта. Отсюда вытекают три взаимосвязанных следствия.

Во-первых, становится возможным полноценный эксперимент над поэтической субстанцией. Теория словесности становится, таким образом, опытной наукой, основанной на анализе художественного материала. А. Белый в связи с этим заявляет: «Само лирическое стихотворение, а не отвлеченные суждения о том, чем оно должно быть, ложится в основу исследования». И это действительно перелом в наших представлениях о творчестве, ведь так «невольнo приходим мы к изучению творческих памятников со стороны их формы, содержания и взаимной связи» [Белый 1994: 42]. Отныне задача поэтики — фактически, добавим мы, семиотической поэтики — отыскание живого ритма творчества, изучение процессов творчества с момента их зарождения в душе художника до воплощения этой души в художественном языке.

Метод эксперимента становится путеводной нитью в исследовании «природы поэта». К тому же, подчеркивает Белый, исследуя поэтику отдельного, частного, мы приходим к неким глубинным закономерностям поэтики вообще:

Изучая индивидуальность художника формы, мы изучаем несказанную глубину творящей души [Там же: 258];

<...> необходима путеводная нить — материал слов, образов, красок, рассортированный точно и собранный тщательно, материал этот в руках тонкого критика — не только измерительный лот самосознания поэтов, но и действенный динамит, нам взрывающий нашу душевную косность и уводящий нас в нас самих — к очистительным просветам [Белый 1922: 19].

Изменение условий творческого опыта, а также параллельно и поэтологического метода влечет за собой переосмысление более глобальной методологии творчества. Точнее, только теперь возникает интерес к методологии творчества как такового, к феноме-

нологии и эвристике творчества. И это — второй важный порог, которым характеризуется авангардное сознание.

А. Белый связывает этот поворот напрямую с проповедуемой им теорией символизма:

<...> только в недавнее время возник интерес к самой методологии творчества, когда, наконец, энергия творчества, освобожденная от грубого фетишизма форм и более тонкого фетишизма метода, сама по себе была осознана как источник разнообразных методологий творчества. И теория символизма в этом смысле есть теория, перечисляющая возможные формы творческой реализации безотносительно к вопросу о том, существуют они или не существуют в данном нам мире искусств [Белый 1994: 125].

Определяющим началом творческой методологии становится энергия творчества. Проводя аналогии между законами физики и законами эстетики, Белый попытался даже сформулировать «закон сохранения творческой энергии» в различных формах искусства. Этот закон должен был бы базироваться на новой предпосылке теории искусства, а именно на понятии «внутренней энергии творчества». Возникает внутренне-динамическая модель художественного события. Как писал Белый в статье «Принцип формы в эстетике», «закон сохранения творческих усилий <...> выводит нас из области статических, догматических, метафизических определений красоты в область динамических определений, где дифференциальными, научными символами мы очерчиваем самую работу творчества <...>» [Белый 1910: 186]. Творчество, понимаемое по-новому, — не просто деятельность (языковая, по В. фон Гумбольдту, психологическая или какая-то иная), — а индивидуальная мера различных форм деятельности. Так же как в физике различные виды энергетических процессов связываются единым законом сохранения и превращения энергии — так в символическом творчестве, по Белому, различные серии идей, концептов, чувств, образов, частных методов соединяются в синтетический «творческий символ», «живой образ-модель»:

<...> если в той или иной школе искусства мы отправляемся от методологического результата к опознанию метода, в символизме отправляемся мы от самой энергии творчества, приводящей нас к тому или иному методу отношения [Белый 1994: 123].

Характерно повторяющееся во многих местах высказывание А. Белого: «символ как призыв к творчеству жизни». В нем кроется третий существенный аспект описываемого нами «фокуса авангарда». Это — наделение эстетическим статусом самой жизни художника, его биографического измерения. «Смысл искусства — пересоздать природу нашей личности»; «<...> искусство становится здесь не столько искусством (τέχνη), сколько творческим раскрытием и преобразованием форм жизни»; «<...> расширение форм художественного творчества до жизни или преобразование жизни искусством <...> художник сознает себя своей собственной художественной формой, а свою жизнь — творчеством <...>» [Там же: 122, 108, 120]. Среди трех перечисленных аспектов последний, говоря современным семиотическим языком, представляет собой знаковую систему высшего порядка, ибо предполагает включение всех остальных в свою орбиту. Кроме того, семиотизация «текста жизни» приводит к наделению всей окружающей художника действительности знаками. То есть текст жизни художника в мире авангарда не только кодирует материальные продукты творчества (произведения искусства *suī generis*), но и кристаллизует вокруг себя обрамляющую его (художника) среду. Здесь, говоря словами П. Флоренского, сама «жизнь строится в искусство», вследствие чего в сознании художника, а затем и зрителя раскрывается «особое (знаковое, добавим мы. — В. Ф.) пространство художественного творчества» (цит. по [Генисаретский 2000: 10]). Итак, в лице Андрея Белого, в его теории символизаций, мы обнаруживаем тот узел проблем, нити которого будут пытаться расплести, с большим или меньшим успехом, вся последующая семиотика и все авангардное движение в России<sup>21</sup>.

Каковы же были дальнейшие пересечения и скрещения семиотики и авангарда в русской культуре? Какое развитие — концептуальное и художественно-практическое — имели отмеченные нами открытия А. Белого?

Отдельные реплики по «феноменологии творчества» можно найти у самых разных деятелей русского искусства начала XX в. Например, **Николай Гумилев**, хотя и противопоставлявший себя опыту символизма, тоже пытался выстроить для себя некую худо-

---

<sup>21</sup> См. подробнее о лингвоэстетических представлениях Андрея Белого очерк № 6.

жественную методологию. Имеются свидетельства о книге, которую он хотел посвятить теории поэзии, — «Теория интегральной поэтики». В предполагаемом вступлении он намеревался осветить следующие пункты: «Что такое поэзия и что такое поэт. Синтез четырех искусств — ритмики, стилистики, композиции и эйдолологии. Значение теории поэзии. Поэты и теория» [Гумилев 1991: 227]. В программах лекций Гумилев выделял четыре момента в поэтическом произведении: 1) эйдолология; 2) композиция; 3) стилистика; 4) ритмика. Причем главным он считал взаимодействие этих моментов в художественном целом. Позднее этот подход в художественной семиотике будет назван функционализмом (В. Виноградов, Б. Ларин). Гумилев также задумывался над такими вопросами поэтического языка, как гармония, ритм, стиль, слово как единица, грамматические формы. Отдельно им предполагалось изучение образов, выбираемых поэтом, а также отношение к ним самого творца («эйдолология» — от греч. Εἶδωλον «образ»). Семиотический характер мышления виден, к примеру, в таких схемах: «<...> “Эйдолология: 1) творец и творимое, 2) аполлинизм и дионисианство, 3) закон троичности и четверичности, 4) четыре темперамента и двенадцать богов каждой религии, 5) разделение поэзии по числу лиц предложения, 6) время и пространство и борьба с ними, 7) возможность поэтической машины» [Там же: 229, 230]. Творчество здесь, так же как и у А. Белого, осознается в антиномиях, динамических категориях.

К самому начальному периоду нового русского искусства XX в. относятся и эстетико-семиотические идеи **Сергея Дягилева**. Помимо своей неудержимой культуртрегерской деятельности, он известен как автор одного из первых предавангардистских манифестов. В статье, опубликованной им еще в 1899 г. в соавторстве с литературным критиком Дм. Философовым, он выдвинул четыре основных постулата-требования для оценки художественного произведения:

1) «Творец есть всеобъемлющее начало бесчисленных переживаемых нами художественных моментов — зачем же вне его искать объяснений основ всякого творчества. Не все ли нам равно, в чем черпает творец мотив для своего проявления, в какой внешней форме выкажется его мысль?»;

2) «Красота в искусстве есть темперамент, выраженный в образах»;

3) «<...> для всякого воспринимающего художественное произведение ценность и значение последнего заключается в наиболее ярком

проявлении личности творца и в ближайшем соответствии ее с личностью воспринимающего»;

4) «*Искусство и жизнь нераздельны и рефлектируют одно другим*» [Дягилев, Философов 1999: 569, 570, 573, 575].

Эти постулаты составят теоретический плацдарм для всех последующих теорий авангарда.

В том же ряду следует, видимо, разместить и некоторые высказывания композитора и музыканта **Александра Скрябина**. В своих швейцарских черновиках он пишет о своем собственном художническом опыте и ставит перед собой задачу «изучить природу свободного творчества». Он рассуждает: «Если мир мое творчество, то вопрос о познании мира сводится к вопросу о познании природы свободного творчества. Как я создаю, — или прежде, — что значит, что я создаю? В чем состоит процесс моего творчества?» Как художник звуков он признается, что объяснить творчество словами до конца нельзя. Однако он все же дает некое определение своему творческому методу: «Я говорю, что творчество есть различение; создать что-нибудь значит ограничить одно другим»; «Создавать значит различать: все состояния сознания связаны этим единым актом *различения*, этим объясняется их последовательность во времени и их сосуществование в пространстве» [Записи Скрябина 1919: 136, 147]. Художник здесь — мастер различий. Создатель музыки, имеющий дело с временным ритмом, творит свое произведение тем, что *различает*: ощущения, мысли, временные интервалы. Это не психологическое различение, а различение творящее, деятельностное, динамическое. «Деятельность — творчество — создание нового — различение — индивидуализация» [Там же: 151] — вот, по Скрябину, стадии творческой реализации. Заметим попутно, что категория различия — базовая семиотическая категория.

С именем А. Скрябина связаны также и первые семиотические аналогии между словесным языком и языком музыкальным. По воспоминаниям Л. Сабанеева, композитор говорил: «В языке <...> есть законы развития вроде тех, которые в музыке. Слово усложняется, как и гармонии, путем включения каких-то обертонов... Мне почему-то кажется, что *всякое слово есть одна гармония*...» [Сабанеев 2003: 290]. Основываясь на этом убеждении, Скрябин в последние годы жизни пытался воплотить его в форме музыкальной Мистерии. Язык этой Мистерии должен был быть, по выражению музыканта, «синтетическим, воссоединенным», вбирающим в себя все художественные

языки — словесный, звуковой, красочный, световой. «Трудность в том, — признавался в беседе с Сабанеевым композитор, — что надо выражать совершенно новые идеи, новые образы, новые понятия, что для них, для этих новых понятий, должны быть выработаны новые формы языка и речи...» [Там же: 292]. В этом — еще одна константа авангардного мышления, позднее получившая название синестезия, т. е. сосуществование в произведении искусства знаковых систем различной материальности<sup>22</sup>.

\* \* \*

Следующая зона контактов семиотики и авангарда — русский футуризм в интерпретации формальной школы. С этого времени поиск художественной семиотики становится систематическим. Работы **Романа Яacobсона** и **Юрия Тынянова** представляют собой первые опыты изучения поэтики авангардизма.

Еще в ранней своей работе 1919 г. «Футуризм» (характерен один из ее подзаголовков — «Футуризм как эстетическая и научная система») Р. Яacobсон пытается применить лингвистический аппарат к практике нового искусства. Так, изучая закономерности живописи кубизма, он отмечает два существенных момента в его знаковой системе:

В двадцатом столетии живопись впервые последовательно порывает с тенденциями наивного реализма <...> лишь кубизм канонизировал множественность точек зрения. Деформация осуществлялась в прежней живописи в незначительных размерах, так, например, терпелась гипербола, или же деформация оправдывалась применением юмористическим (карикатура), орнаментальным (например, тератология) или, наконец, данными самой природы, например, светотенью. Освобожденная от оправдательных мотивов актами Сезанна, деформация канонизируется кубизмом [Яacobсон 1987: 414].

Такое перенесение структурных методов из формального языкознания на художественный материал было чем-то невиданным в то время, — еще более невиданным, чем явление самого искусства авангарда. Об этом по прошествии лет вспоминал сам Яacobсон:

---

<sup>22</sup> О взаимоотношении музыкального и поэтического языка у А. Скрябина см. [Князева 2011].

В 1919 году, когда в Москве издательская секция Отдела Изобразительных Искусств при Комиссариате Просвещения обсуждала план энциклопедии искусств и на вопрос о моем участии я ответил предложением статьи о семантике живописи, Василий Кандинский (1866—1944) был вынужден разъяснить недоумевающему форуму, что это за зверь — «семантика» [Там же: 418].

Так или иначе, уже совсем скоро говорить о «семантике живописи», «семантике музыки», «художественной семантике» стало вполне обычным делом в научном обиходе.

Важными работами по художественной семиотике стали исследования Р. Jakobsona и Ю. Тынянова, посвященные поэтике **Велимира Хлебникова**. Работа первого — «Новейшая русская поэзия. набросок первый: Подступы к Хлебникову» — вышла в 1921 г. Основной ее теоретический посыл: «Поэзия есть язык в его эстетической функции. <...> предметом науки о литературе является не литература, а литературность, т. е. то, что делает данное произведение литературным произведением». Вооружившись этим подходом, Jakobson проводит лингвистический анализ поэтических вещей Хлебникова. Им затрагиваются аспекты: 1) синтаксиса; 2) тропики; 3) словотворчества; 4) фоники; 5) семантики; 6) ритмики. Будучи подчиненными установке на целостный обзор языкотворчества поэта, в совокупности они выявляют степень его новаторства в сравнении с поэтами прежних эпох и школ. Так языковой эксперимент поэта-авангардиста обуславливает поиск новых методов в научной поэтике. Сам Р. Jakobson прямо заявлял: «Направляли меня в моих поисках опыт новой поэзии, квантовое движение в физике нашей эпохи и феноменологические идеи <...>» [Jakobson 1996: 181].

Немалая заслуга в постановке вопроса «Хлебников и семиотика» — и за Ю. Тыняновым. Помимо множества глубоких замечаний в контексте «проблем стихотворного языка», относящихся к «Председателю Земного Шара», мы встречаем у него исключительно емкую характеристику феномена Хлебникова:

Хлебников был новым зрением. <...> Хлебников-теоретик становится Лобачевским слова: он не открывает маленькие недостатки в старых системах, а открывает новый строй <...>. Новое зрение, очень интимное, почти инфантильное <...>, оказалось новым строем слов и вещей [Тынянов 2002: 368, 370].



В другом месте Тынянов поднимает вопрос о биографическом и житнетворческом измерении авангардного опыта. Позволим себе здесь более обширную, но необходимую цитату:

Когда умер Хлебников, один крайне осторожный критик, именно, может быть, по осторожности, назвал все его дело «несуразными попытками обновить речь и стих» и от имени «не только литературных консерваторов» объявил ненужной его «непоэтическую поэзию». Все зависит, конечно, от того, что разумел критик под словом «литература». Если под литературой разуместь периферию литературного и журнального производства, легкость осторожных мыслей, он прав. Но есть литература на глубине, которая есть жестокая борьба за новое зрение, с бесплодными удачами, с нужными сознательными «ошибками», с восстаниями решительными, с переговорами, сражениями и смертями. И смерти при этом деле бывают подлинные, не метафорические. Смерти людей и поколений [Там же: 364].

Впрочем, вполне справедливое положение Ю. Тынянова об открытии Хлебниковым «новой семантической системы» не получило у него необходимой развернутой аргументации и даже сколько-нибудь подробного описания. Однако нам важно зафиксировать сам факт контакта науки и авангардизма, даже если этот контакт не принес значительного количества плодов.

Случай В. Хлебникова уникален, помимо всего прочего, еще и тем, что его творчество — само по себе эксперимент в области семиотики. Специалист по его творчеству В. П. Григорьев определяет эту особенность дискурса «экспериментальным, или поэтическим, филологизмом»:

Отважно экспериментируя на себе, поэт получил уникальную возможность обнаружить в современном ему поэтическом языке новые и многообещающие выразительные возможности, широко использовать их с различным эстетическим эффектом и даже описать некоторые из результатов своего опыта в необычных для современников терминах экспериментальной филологии [Григорьев 2000: 67].

Под этими опытами подразумеваются попытки Хлебникова по описанию «звездного языка», по созданию «общечеловеческой азбуки». В декларации «Наша основа» он пишет:

Словотворчество учит, что все разнообразие слова исходит от основных звуков азбуки, заменяющих семена слова. Из этих исходных точек строится слово, и новый сеятель языков может просто наполнить ладонь 28 звуками азбуки, зернами языка. <...> Вся полнота языка должна быть разложена на основные единицы «азбучных истин» <...>. Словотворчество есть взрыв языкового молчания, глухонемых пластов языка [Хлебников 1986: 624].

Хлебников, этот, по его собственному выражению, «путеец языка», всей своей поэтической и теоретической деятельностью демонстрировал специфический «знаковый характер» не только человеческих и художественных языков, но и многообразной «заязыковой» реальности<sup>23</sup>. Возможно, именно эта его «пансемиотичность» отразилась на усилении интереса современных ему художников и ученых к семиотической проблематике. Хотя это обстоятельство с равным успехом можно было бы отнести на счет «духа времени» или, более точно, «духа авангарда».

К числу авангардно ориентированных семиотических исследований первой половины XX в. можно отнести также статьи **Виктора Шкловского** «О поэзии и заумном языке» (1916), «Пространство живописи и супрематисты» (1919), «А. Белый» (1924), **Григория Винокура** «Футуристы — строители языка» (1923), **Виктора Виноградова** «О символике Ахматовой» (1922), **Р. В. Иванова-Разумника** «“Футуризм” и “вещь”» (1921) и др. Особо следует отметить новаторскую книгу Г. О. Винокура «Маяковский — новатор языка» (1943), в которой впервые проведен всесторонний анализ идиостиля отдельного автора авангарда.

Не отставали от концептуального прорыва и исследователи других видов искусств. Воспринимая от новейших художественных веяний их методологический потенциал, искусствоведение тоже двигалось по направлению к структуральной поэтике. Собственно, сами художники уже формулировали определенные систематические установки своего творчества. Так, **Казимир Малевич** руководствовался в своем учении о беспредметности «теорией прибавочного элемента в живописи». **Михаил Матюшин** вычислял свои «спектральные диски» и «таблицы цвета и формы», исходя из оригинальной концепции «рас-

---

<sup>23</sup> Подробнее о хлебниковской «революции языков» см. в статье [Feshchenko 2011].

ширенного смотрения». **Павел Филонов**, идеолог «аналитического искусства», проповедовал в качестве установочной идеи так называемый принцип сделанности картины. Большая роль в осмыслении знаковой системы нового искусства принадлежит искусствоведу **Николаю Пунину**, автору статей о Владимире Татлине и других мастерах авангарда. Серьезных успехов достигла к тому времени музыкальная наука. Имена **Леонида Сабанеева**, **Болеслава Яворского**, **Бориса Асафьева**, **Вячеслава Каратыгина**, **Арсения Авраимова** значимы для истории музыкальной семиотики. Их научные разработки знаменовали собой триумфальный приход структурной методологии в музыкознание. Опять же, на научный поиск их подталкивал опыт новаторского композиторского творчества (А. Скрябин, А. Лурье, Н. Рославец и др.).

Отдельная «зона контактов» авангарда и семиотики — кинематограф. Кино как искусство еще при своем зарождении оказалось полигоном для новаторских подходов. Все — начиная от технологии съемки и подбора актеров и заканчивая построением кадра и монтажом — нуждалось на первых порах в лабораторной экспертизе. Не удивительно поэтому, что кино не только сразу заявило о себе как о «самом главном из всех искусств» (правда, устами Владимира Ленина), но и вовлекало в себя самую прогрессивную на тот момент мысль. Ярким примером является кинематографический метод **Сергея Эйзенштейна**, чьи статьи и книги по киноэстетике содержат много размышлений о знаковой природе человеческого опыта<sup>24</sup>. Среди другой литературы по киносемиотике эпохи авангарда можем выделить следующие: сборник статей «Поэтика кино» (1927), статьи Ю. Тынянова «Кино — слово — культура» (1924), «Об основах кино», В. Шкловского «Кинематограф, как искусство» (1919), «О законах кино» (1924), «Семантика кино» (1925), его же брошюра «Литература и кинематограф» (1923). Всплеск киноавангарда произошел в то время по всему миру, и вместе с ним и интерес к его особой семиотике. Центром киномысли была и оставалась на протяжении многих лет Франция. **Луи Деллюк** (его книга «Фотогения кино» вышла в русском переводе в 1924 г.), **Абель Ганс**, **Эли Фор**, **Жан Эпштейн**, **Луис Бунюэль**, **Эмиль Вюйермоз**, **Жермен Дюлак**, **Антонен Арто**, **Робер Деснос** — вот неполный перечень имен, создавших славу авангардной киносемиотике. Проблематика тоже широко варьирова-

<sup>24</sup> См. отдельный очерк о С. Эйзенштейне № 21.

лась, темами становились «азбука кино», «кинопластика», «киногения», «ритм», «музыка изображений», «интегральная синеграфия», «абстрактный фильм», «киновыразительность», «видимый человек» и т. д.<sup>25</sup> Конечно, нельзя забывать о могущественном вкладе в феноменологию кино французского философа **Анри Бергсона**. Немецкоязычная киномысль была представлена такими фигурами, как **Карл Бляйбтрой**, **Карл Штробл**, **К. Мирендорфф**, **Зигфрид Кракауэр**, **Адольф Бене**, **Рудольф Арнхейм**, **Бела Балаш**, **Людвиг Рубинер** и др.<sup>26</sup> В целом ресурсы кино оказались богатейшей почвой для развития художественной семиотики.

Помимо «генеральной линии» формализма и футуризма, в русской поэтике эпохи «бури и натиска» прослеживались другие, неявные семиотические маршруты. К их числу следовало бы отнести путь **Осипа Мандельштама**. Им не было создано сколько-нибудь полной теории творчества, как это было, скажем, у А. Белого, В. Хлебникова или Вяч. Иванова. В немногочисленных критических статьях им были намечены лишь некоторые ориентиры, которые, впрочем, очень последовательно реализовались им в поэтической практике. Творчество Мандельштама имеет, если можно так выразиться, очень концентрированную внутреннюю модель. Она-то и порождает определенные семиотические идеи, не постулируемые явно. Описанный стиль творческого мышления хорошо виден на примере размышлений поэта о сущности поэтической речи:

Качество поэзии определяется быстротой и решимостью, с которой она внедряет свои исполнительские замыслы-приказы в безорудийную, словарную, чисто количественную природу словообразования. Надо перебежать через всю ширину реки, загроможденной подвижными и разноустремленными китайскими джонками — так создается смысл поэтической речи. Его, как маршрут, нельзя восстановить при помощи опроса лодочников: они не расскажут, как и почему мы перепрыгивали с джонки на джонку.

Поэтическая речь есть ковровая ткань, имеющая множество текстильных основ, отличающихся друг от друга только в исполнительской окраске,

---

<sup>25</sup> Развернутое представление о зарождении и развитии теоретической киномысли во Франции можно получить по книге [Из истории французской киномысли 1988].

<sup>26</sup> Подробный рассказ о ранней европейской кинотеории можно найти в книге [Ямпольский 1993].

только в партитуре постоянно изменяющегося приказа орудийной сигнализации [Мандельштам 2003: 678].

На примере этой цитаты мы видим совершенно особый способ теоретизирования (которое одновременно и поэтизирование). Мандельштам описывает вроде бы ту же самую проблему формальной школы — проблему поэтического языка, — но реально *выговаривает* больше, даже в рамках этой короткой фразы. Он прибегает к многомерной, интермедиальной технике, когда смысл сказанного поясняется сразу на нескольких языках. В данном случае это сочетание визуально-динамического и собственно лингвистического дискурса (быстрота реки — динамика поэтической речи; замыслы-приказы — внутреннее представление образов поэтической речи; ширина реки — смысловое пространство поэтического текста; китайские джонки — атомы смысла; ковровая ткань — поэтическая речь; текстильная основа — уровень поэтической речи; партитура — декламация стиха и т. д.). В продолжении приведенной цитаты возникают отголоски уже других языков, в частности — географически-орнаментального. Речь по-прежнему идет о поэтической речи:

Она прочнейший ковер, сотканный из влаги, — ковер, в котором струи Ганга, взятые как текстильная тема, не смешиваются с пробами Нила или Евфрата, но пребывают разноцветны — в жгутах, фигурах, орнаментах, но только не в узорах, ибо узор есть тот же пересказ. Орнамент тем и хорош, что сохраняет следы своего происхождения, как разыгранный кусок природы. Животный, растительный, степной, скифский, египетский — какой угодно, национальный или варварский, — он всегда говорящ, видящ, деятелен [Там же].

Интермедиальность, полисимволичность языков творчества — еще одна общая константа для авангарда и семиотики.

Исследуя таким путем «Божественную комедию» Данте, О. Мандельштам в буквальном смысле открывает новые перспективы для семиотической поэтики. И это — внутренние, глубокоководные перспективы, которые доступны для нас посредством материи художественного языка: «Внутреннее освещение дантовского пространства, выводимое только из структурных элементов, никого решительно не интересовало» [Там же: 696]. Мандельштам сетует на недостаточность гуманитарного аппарата для анализа столь сложной и динамичной системы, которой является поэзия. Статичные, схематические

методы, предназначенные для описания готовых форм, не могут быть адекватными художественному миру («в поэзии нет готовых форм»): «Мы описываем как раз то, чего нельзя описать, то есть остановленный текст природы, и разучились описывать то единственное, что по структуре своей поддается поэтическому изображению, то есть порывы, намеренья и амплитудные колебания» [Там же: 728]. Но это как раз и есть забота семиотики — описать самый что ни на есть сложный и запутанный предмет простыми, но подобающими словами, выработать оптимальный язык (или языки) описания объекта.

\* \* \*

Семиотический метод, применяемый к явлениям искусства, тесно соприкасается с двумя другими, смежными подходами — феноменологическим и герменевтическим. В истории науки и искусства XX в. они зачастую выступали как взаимодополнительные. Если феноменология ставит себе целью выявление «послойной» структуры явления, то предметом исследования в герменевтике является интерпретация, понимание смысла. Можно было бы допустить, что семиотика в некотором роде объединяет эти два подхода, задаваясь вопросом о том, как внутренняя структура явления образует его смысл. Реально же часто все три методики оказываются пересеченными, когда необходимо описать произведение искусства в его целостном облике, с различных сторон — и не только извне, с позиции восприятия и толкования, но и изнутри, с позиции творца.

Русская школа имеет значительный опыт в разработке этих проблем. Ярким, но, к сожалению, по объективным причинам затерявшимся на продолжительное время в истории пластом художественной семиотики в России является деятельность в 1920—30-х гг. так называемой Государственной Академии Художественных Наук (ГАХН). Упомянем здесь лишь некоторых ее фигурантов, чьи идеи значимы в контексте нашей темы.

Группу ученых ГАХН, поддерживавших исследования в области семиотической эстетики, возглавлял **Густав Шпет**. Им и его сотрудниками был издан ряд коллективных работ, посвященных проблеме художественной формы ([Художественная форма 1927; *Ars Poetica* 1927—1928; Губер 1927] и др.)<sup>27</sup>. Если работы Г. Шпета посвяще-

---

<sup>27</sup> См. о Г. Шпете отдельный очерк № 7.

ны главным образом эстетике словесных искусств, то деятельность **Александра Габричевского** была направлена на изучение живописи и архитектуры. Занимаясь разработкой философии искусства, он решал проблему выделения специфики художественного и эстетически значимого в искусстве. Среди разрабатывавшихся им понятий фигурировали «художественный объект», «художественное оформление», «художественная реальность», «внутрихудожественное бытие», «художественное произведение как микрокосм», «художественное единство» и др. Подчеркивая своеобразие «художественного продукта», его особую «внутреннюю дифференцированность» и органическую целостность, Габричевский писал: «Это как бы организм, вернее, индивидуум, заключенный в своеобразную чувствительную броню, ясно говорящую нам о том, что там внутри за ее пределами начинается новый мир, обладающий иными законами, иными измерениями» [Габричевский 2002: 50]. Художественное есть выражение некоторого индивидуального космоса, и поэтому к нему неприменимы абстрактные схемы, категории «большого строя». Стиль в искусстве понимается как индивидуальный закон, а вся культура — как сфера действия и взаимодействия индивидуальных законов:

<...> не стиль архитектуры, живописи и т. д. в смысле закономерности в построении разных типов образа, а индивидуальный закон или внутренняя форма, соотнесенная с высшим единством. <...> Культура как система внутренних форм, связь которых в пределах данной культуры мы называем стилем [Там же: 46].

Такое, дифференцированное понимание стиля возникает у А. Габричевского под прямым воздействием нового искусства, новых художественных практик. Не остается без внимания и жизнетворческий аспект авангардного опыта: «Что же является объектом онтологического исследования искусства?» — спрашивает ученый, — «<...> жизненный процесс во всей своей абсолютности», который и есть «субъективный, динамический носитель искусства» [Там же: 102]. Отсюда и двойная задача «морфологии искусства»: 1) изучать «диалектику жизни», «эстетическую биографию» творца; 2) развивать «органическую морфологию», «анализ живой формы, причем главным образом в потенцированной форме произведения искусства» [Там же: 88]. В лекциях, прочитанных в Московском университете в 1923—1924 гг., Габричевский вплотную подходит

к темам художественной семиотики. Его черновые записи свидетельствуют о том, насколько глубоко в семиотическую сферу проникала научная мысль тех лет. Еще раз повторим: синхронно с процессами в самой художественной сфере. В частности, Габричевский уже учитывал опыт и импрессионизма, и абстракционизма, и экспрессионизма в живописи. Не исключено, что на мысли о «языке вещей», выраженные в одноименной статье, Габричевского навел опыт конструктивистского искусства («вещизма»). Свою роль сыграла к тому же и лингвистика: именно ее методология заставила обратиться к «грамматике» и «синтаксису» вещей, претворенных в произведениях искусства. Говоря о трех «системах ориентации» культурного сознания в мире вещей — мифически-обрядовой, научной и художественной, — ученый выделяет художественную сферу как систему высшего порядка:

В области же художественного оформления вещи мы в полном смысле этого слова имеем систему ориентации, т. е. сознательное воплощение этого выразительного богатства, потенциально и инактуально заложенного в практических (бытовых. — В. Ф.) и познавательных (научных. — В. Ф.) знаковых системах [Там же: 39].

По мнению Габричевского, изучая систему «художественно оформляемой и художественно созерцаемой вещи», мы этим кладем основание не только для поэтики пространственных искусств, но и для будущей лингвистики и грамматики «языка вещей»<sup>28</sup>.

Сходные мысли о художественном языке высказывались **Павлом Флоренским**, также участвовавшим в работе Академии художественных наук. В своих работах по теории искусства он рассматривал также три типа культурной деятельности. При этом он исходил из допущения, что вся человеческая культура может быть истолкована как деятельность по организации пространства. Соответственно, три типа деятельности таковы:

В одном случае, это — пространство наших жизненных отношений, и тогда соответственная деятельность называется техникой. В других случаях, это пространство есть пространство мыслимое, мысленная модель действительности, а действительность его организации называется нау-

---

<sup>28</sup> См. об А. Габричевском очерк № 25.



кою и философией. Наконец, третий разряд случаев лежит между первыми двумя. Пространство и пространства его наглядны, как пространства техники, и не допускают жизненного вмешательства — как пространства науки и философии. Организация таких пространств называется искусством [Флоренский 2000б: 112]:

В реальности, впрочем, замечает Флоренский, не удастся безусловно разграничить эти три рода деятельности. Но каждая тем временем имеет свои качественные особенности.

В 1922—1927 гг. П. Флоренский читал курс лекций о пространственности в произведениях изобразительного искусства во ВХУТЕМАСе (Высших художественно-технических мастерских). В этом уникальном творческом учреждении, родственном ГАХН, огромное значение имели концепции и программы авангардистского движения. В разное время преподавательством там занимались А. Родченко, В. Татлин, Л. Попова, Д. Штеренберг, В. Фаворский, В. Кандинский, Н. Удальцова и мн. др. П. Флоренский, на первый взгляд, выбивался из этого ряда, будучи священником и религиозным философом. Однако, как показывает содержание его текстов, многое роднило его с нарождающейся культурой авангарда. Хотя идеологически он был скорее чужаком в этой компании, но методологически (в семиотическом плане) между ним и остальными находилось больше средоточий, чем расхождений. Каковы цели и смысл искусства? Что есть форма, художественный знак, конструкция и композиция? На эти кардинальные вопросы ответы можно было найти только в синтезе: научного и художественного, технического и духовного, стилистического и семиотического<sup>29</sup>.

Согласно П. Флоренскому, вся духовная культура (или «пневмосфера», как он ее сам именует) основана на мире символов. Его «символология», или теория символизаций, — своего рода духовная семиотика, часть которой составляет семиотика художественная. Если в пространственных искусствах в качестве символов выступают геометрические фигуры, то в словесности такую роль играют имена. Но имена в понимании Флоренского — это не просто грамматические категории, это сложные сущности духовного порядка:

---

<sup>29</sup> См о семиотике пространственных искусств основополагающие работы [Фаворский 1933; Жегин 1970; Успенский 1970; Волков 1977].

<...> в искусстве — внутренняя необходимость имен — порядка не меньшего, нежели таковая именуемых образов. Эти образы, впрочем, суть не что иное, как *имена* в развернутом виде. Полное развертывание этих свитых в себя духовных центров осуществляется целым произведением, каковое есть пространство силового поля соответственных имен. Художественные же образы — промежуточные степени такого самораскрытия имен в пространство произведения — то тело, в которое облакается самое первое из проявлений незримой и неслышной, недоступной ни восприятию, ни постижению, в себе и для себя существующей духовной сущности — *имя* [Флоренский 2000б: 181, 182].

Во всех этих — могущих сегодня показаться ненаучными — размышлениях мы, тем не менее, находим ростки позднейшей семиотики искусства.

К подобным же интеллектуальным рубежам, знаменующим проникновение семиотики в искусство, подходил в своем творчестве другой деятель ГАХНа и ВХУТЕМАСа — **Василий Кандинский**. Этот крупнейший художник авангарда и теоретик абстрактного искусства создал оригинальную семиотическую систему, потенциал которой сам же и попытался реализовать в своем художественном творчестве. Этот подход был перенесен В. Кандинским и на свою преподавательскую деятельность в Германии. В Баухаузе, высшем художественно-ремесленном институте, основанном в Веймаре в 1919 г. для подготовки архитекторов, дизайнеров, художников-конструкторов, образовалась целая школа авангардной эстетики. В преподавание там активно внедрялись самые новые научные методики, в том числе и семиотические. Там же был издан курс лекций Кандинского «Точка и линия на плоскости»<sup>30</sup>. Большую роль в становлении немецкой художественной семиотики сыграли также коллеги Кандинского по Баухаузу **Пауль Клее** и **Ласло Мохой-Надь**. В свою очередь, на опыте этих художников базировались концепции таких видных теоретиков авангарда, как **Вильгельм Воррингер**, **Вальтер Беньямин** и **Теодор Адорно**. По историческим обстоятельствам это движение, равно как и русская школа авангардной поэтики и художественной семиотики, к 1940-м гг. прервало свое существование. Волна нового интереса к довоенному наследию художественной семиотики даст о себе знать уже в более поздние времена.

---

<sup>30</sup> См. о Кандинском очерки № 10 и 29.

\* \* \*

Принято разделять всю историю художественной культуры XX в. на две «парадигмы». Первая половина столетия — модернизм. Вторая — постмодернизм. Другие варианты такого разделения: авангард — поставангард, структурализм — постструктурализм, культура — посткультура. При этом одни сторонники введения этих дихотомий склонны противопоставлять члены этой оппозиции, другие — разводить как вовсе несоизмеримые, третьи — заострять вопрос в том плане, что «модернизм» якобы фатально predetermined свою дальнейшую судьбу, вылившись в демонического монстра под названием «постмодернизм». Допуская, что каждое из этих воззрений имеет право на существование, мы, однако, придерживаемся своей позиции. В контексте намеченной нами темы нам важно реконструировать единую цепь исканий — исканий семиотики авангардом и авангарда семиотикой, — т. е. проследить, как конкретные звенья этой цепи (отдельные личности, идеи, идиомы) сочленяются с другими звеньями на локальном уровне, а не на уровне историко-культурных или культурологических обобщений. Наша задача — отметить важнейшие «узловые пункты», о которых повествовал Андрей Белый в «Начале века»:

Есть узловые пункты, стягивающие противоречивые устремления, пересекающие отвлеченные порывы с конкретной биографией: в такие моменты кажется: ты — на вершине линии лет; перебой троп, по которым рыскал, сбиваясь с пути, вдруг являет единство многоразличия; что виделось противоречивым, звучит гармонично; и что разрезало, как ножницы, согласно сомкнулось в крепнущей воле [Белый 1990: 20].

После «русского периода» в эволюции художественной семиотики, который мы попытались пунктирно обрисовать выше, вторым заметным этапом на этом пути стала «французская школа» семиотической поэтики. Эта школа имеет на данный момент более обширную литературу, в том числе и на русском языке<sup>31</sup>. Поэтому мы «пролистаем» здесь лишь несколько самых важных, на наш взгляд, страниц, остановившись на наиболее значимых для семиотики искусства моментах.

---

<sup>31</sup> См.: [Essais 1972; Структурализм 1975; Семиотика и художественное творчество 1977; Автономова 1977; Ржевская 1985; Ильин 1996; Косиков 1998; Семиотика 2001].

По-видимому, первым автором французского художественного авангарда, серьезно обратившим свой взор к семиотическим проблемам, был **Поль Валери**. Феномен Валери знаменателен тем, что он первым среди новых европейских поэтов радикально поставил вопрос о едином языке культуры. В своих «поисках интеллектуального универсализма»<sup>32</sup> этот «художник мысли» не только создал ряд ярких модернистских поэтических произведений, но и вывел множество ценных формул, относящихся к природе языкового творчества. Выделим некоторые особо примечательные из них:

О художественном творчестве: «Беспорядок неотделим от “творчества”, поскольку это последнее характеризуется определенным “порядком”. <...> в произведении искусства всегда присутствуют два рода компонентов: 1) такие, которых происхождения мы не угадываем и которые к действиям несводимы, хотя впоследствии действия могут их преобразить; 2) компоненты *выраженные*, которые могли быть осмыслены» [Валери 1976: 100].

О поэтическом творчестве: «Поэзия есть искусство речи. <...> значимость не является для поэта важнейшим и, в конечном счете, единственным фактором речи: она лишь один из ее компонентов. Работа поэта осуществляется посредством операций над качественной сложностью слов, — иначе говоря, через одновременную организацию звука и смысла <...> подобно тому как алгебра оперирует комплексными числами. <...> поэтическое творчество есть совершенно особый вид художественного творчества, что объясняется природой языка. Благодаря этой сложной природе зачаточное состояние поэмы может быть самым различным: какая-то тема или же группа слов, несложный ритм либо (даже) некая схема просодической формы равно способны послужить тем семенем, которое разовьется в сформировавшуюся вещь» [Там же: 101—103].

О внутренней форме в искусстве: «Прекрасные творения суть детища своей формы, каковая рождается прежде них» [Там же: 106].

О художественном предмете и языке поэта: «Поэт <...> имеет дело с необычайно пестрой и слишком множественной совокупностью элементарных свойств — слишком множественной, чтобы не оказаться в итоге хаотической; но именно в ней он должен обрести свой

---

<sup>32</sup> Формулировка В. Козового, автора статьи о П. Валери, опубликованной в книге [Козовой 2003].

художественный предмет — механизм, рождающий поэтическое состояние; <...> язык поэта, хотя в нем используются элементы, почерпнутые в этом статистическом беспорядке, есть <...> итог усилия отдельной личности, создающей на самом обыденном материале некий искусственный и идеальный порядок» [Там же: 297, 298]; «Всякий поэт есть <...> человек, который в силу какого-то обстоятельства претерпевает некую скрытую трансформацию. Он выходит из своего естественного состояния нераскрытых возможностей, и я вижу, как в нем образуется некий двигатель — живая система, порождающая стихи» [Там же: 328].

О методе исследования поэзии: «Поэзия рождается — и открывает себя — в полнейшей отрешенности и в глубочайшем сосредоточении; ежели мы подходим к ней как к объекту исследования, искать надобно здесь, в самом человеке, и лишь крайне скупое — в его окружении» [Там же: 309].

О поэзии как «языке в языке»: «<...> говоря об идеях, Дега подразумевал внутреннюю речь или образы, которые так или иначе могут быть выражены словами. Однако эти слова, эти скрытые фразы, которые он называл своими идеями <...> поэзии не создают. Есть, следовательно, еще нечто — какое-то изменение, какая-то трансформация, <...> чье назначение — стать опосредствованием между мыслью, которая порождает идеи <...> и <...> речью, совершенно отличной от языка обыденного, какую являются стихи, — речью, причудливо организованной, которая не отвечает никакой потребности, *кроме той, какую должна возбудить сама*, <...> речью странной, которая, как нам кажется, исходит *отнюдь не от того*, кто ее формулирует, и адресуется *отнюдь не к тому*, кто ей внимает. Эта речь, одним словом, есть язык в языке» [Там же: 323].

Фигура П. Валери для французского авангарда и французской семиотики по многим параметрам соизмерима с фигурой А. Белого в русской школе. Основание для такого сопоставления — не только в принадлежности обоих к символизму как литературному течению, но и в их сходном поэтическом мироощущении. Так, следующий фрагмент мысли Валери из его доклада «Поэзия и абстрактная мысль» хорошо иллюстрирует сразу и его схожесть с идеями русского символиста, и своеобразие символического мышления самого Валери. Речь идет о том, что Валери называет «**п о э т и ч е с к и м с о с т о я н и е м**»:

Что же это за переживание? Я узнаю его в себе по тому признаку, что все возможные объекты привычного мира, внутреннего и внешнего, — различные существа, события, эмоции, действия, — наружно не изменя-

ясь, вдруг оказываются в непостижимой, но изумительно точной связи с закономерностями нашей общей чувствительности. Иными словами, эти знакомые предметы и сущности — или, лучше сказать, образы, их представляющие, — каким-то образом изменяются в своей значимости. Их отзвучности, их ассоциации в корне отличны от тех, какие должны возникать в обычных условиях; они стали, если можно так выразиться, омузыкаленными, вступив в отношения обоюдного резонанса и некоего гармонического соответствия [Там же: 319].

Подобно А. Белому, Поль Валери руководствуется во всех проявлениях своей творческой деятельности — поэтических, теоретических, философских — единым методом, целостной мыслительной системой, основанной на потенциях символического языка. Прообраз такой универсальной системы Валери находит в творчестве Леонардо да Винчи. Все сферы проявления в такой системе, в сущности, тождественны, различны же — лишь в способе языкового оформления. Единство в такой системе науки и искусства, равно как и их операций — лишь более логических в науке и более метафорических — в художественном творчестве, — является краеугольным камнем метода Валери. По слову В. Козового, Валери «ищет ту центральную отправную точку, где язык Искусства и Науки един» [Козовой 2003: 267].

Если система Леонардо привлекается П. Валери для уяснения природы творящего ума, выраженного в живописном опыте, то для его собственного — чисто словесного, чисто поэтического — метода исключительно значимым оказывается творческий почерк такого поэта, как **Стефан Малларме**:

<...> у этого автора, — писал Валери, — неотвратимо угадывалось наличие целостной системы мысли, обращенной к поэзии, которую он всегда рассматривал, создавал и совершенствовал, как творение по природе своей бесконечное, чьи законченные или возможные творения суть лишь фрагменты, эскизы, черновые наброски [Валери 1976: 373, 374].

Именно в творчестве Малларме Валери видел прообраз искомой им «единой системы», в объеме которой слились поэтическая мысль с тщательным исследованием собственных символических оснований: «Малларме создал для себя своего рода науку из *собственных слов*» [Там же: 376]. Валери называет это «подлинной, хотя и чисто личной наукой художника», и он теперь своим примером развивает дальше возможности такого уникального союза.

Подобно А. Белому, выводящему свою «семиотику символизма» из анализов «мастерства Гоголя», П. Валери в своих печатных выступлениях, касающихся Малларме, высказывает ряд пронизательных семиотических истин:

Никто не дерзнул выразить тайну сущего через тайну языка [Там же: 370];

Мало-помалу язык поэта и его самосознание приходят к единству, которое прямо противоположно тому, которое мы наблюдаем у прочих людей. <...> Наша собственная сущность представляет собой беспорядочное нагромождение случайных фактов и видимостей; ощущений, всяческих образов, позывов, бессвязных слов, отрывочных фраз... Но чтобы передать то, что требует передачи и *стремится* вырваться из этого хаоса, все эти столь разнородные элементы должны войти в единую систему языка и построить какое-то высказывание. Такое сведение внутренних явлений к формулам, составленным из знаков того же свойства — и, следовательно, *столь же условным*, — вполне может рассматриваться как переход от *менее чистой формы* (образа) к форме *более чистой* [Там же: 377, 378];

Бывает <...> и так, что писатель создает себе свой личный, особый язык [Там же: 388];

Малларме познал язык так, как если бы сам его создал [Там же: 379].

П. Валери принадлежит также интуиция о том, что художник (поэт) является своего рода посредником между двумя полюсами — ощущением (Валери называет это «истой значимостью») и сознанием (знак как таковой): «Между вещью, как она есть, и вещью, чья функция — быть не тем, что она есть, существует посредник <...>. Между Бытием и Знанием действует могущественная и бесцельная музыка». Для поэзии это означает, что в сфере, связующей два крайних полюса, — между языком, рассматриваемым как чистая мелодия, и языком, рассматриваемым как система знаков, — и находится царство поэта (цит. по [Козовой 2003: 278, 279]). Из мира, построенного на знаках, художник-творец переносит нас в мир, построенный на значимостях, т. е. на знаковых системах, взятых в динамике. По-новому организуя порядок языка (тот самый «язык в языке»), поэт вскрывает ресурсы этого языка во всей его знаковой целостности.

Фигура Стефана Малларме повлияла не только на весь французский авангард — от младших символистов до младших же сюрреа-

листов, — но и в весомой мере определила художественно-семиотическую мысль послевоенного периода. Для **Ролана Барта** феномен Малларме связан с «героической попыткой слить воедино литературу и мысль о литературе в одной и той же субстанции письма» [Барт 1989а: 131]. Поэтический метод, изобретенный французским поэтом-символистом, предполагает погружение в саму стихию человеческого языка. Язык в такой литературе как бы размышляет над самим собой. Такая ситуация нетривиальна с точки зрения нормативной стилистики. Однако дело — не только в языке и не только в стиле. Между языком, представляющим собой совокупность правил, навыков, идиом, *общих* для писателей одной формации, — и стилем, выражающим *индивидуальную* манеру художника, находится, по Р. Барту, третье образование — *письмо* («écriture»), фиксируемое *формой* произведения. Здесь, в области формы, художник становится самим собой, за пределами установлений, диктующих ему нормы его языка и стиля. Здесь

...писанное слово автора, поначалу укорененное и замкнутое в пределах абсолютно нейтральной языковой природы, превращается наконец во всеобъемлющий знак, в способ выбора определенного типа человеческого поведения, <...> тем самым вовлекая писателя в сферу, <...> где сама форма его речи — в ее языковой обыкновенности и стилиевой неповторимости — вплетается наконец в необъятную Историю других людей [Барт 2001: 333].

Таким образом, согласно Барту, письмо — это «мораль формы».

Так как письмо помещает автора-художника в социальное пространство, в пространство выбора, этоса, оно неоднородно в своей исторической эволюции. Р. Барт выделяет такие исторические разновидности письма, как «письмо революции», «письмо романа», «поэтическое письмо», «политическое письмо», «буржуазное письмо» и т. п. Однако «пределной» формой письма, его радикальной модификацией, французский исследователь считает литературу авангарда, называя ее «нулевой степенью письма». Под это наименование подпадает целый спектр литературных явлений — от А. Арто до М. Бланшо. В отличие от авторов «классической парадигмы», такие писатели, как Лотреамон, Малларме, Селин, Кено (Барт называет многих других), знаменуют собой неклассический тип языкового поведения. Если в классическом искусстве соотношение мысли и языка таково, что вполне готовая мысль разрешается словом, которое ее «выражает», то в авангардной литературе



...слова создают своего рода формальный континуум, мало-помалу выделяющий из себя некие оплотненные интеллектуальные и эмоциональные образования, невозможные без этих слов; время развертывания речи оказывается здесь сгущенным временем, вмещающим более одухотворенный процесс вызревания «мысли», которая — перебирая множество слов — понемногу нащупывает, находит саму себя. <...> Современная поэзия противостоит классическому искусству в силу различий, охватывающих всю структуру языка <...> [Там же: 349].

В языке авангарда происходят преобразования на всех уровнях семиозиса. Слово как таковое становится самоценным единством. Грамматика превращается в просодию, модуляцию. Переосмысляются связи между словами, связи между словом и внесловесной реальностью, связи между словом и художником-словотворцем, а также смысловые связи:

В классическом языке именно поток отношений влечет за собой Слово и уносит его вслед за убегающим впереди смыслом; в современной же поэзии эти отношения возникают как продолжение Слова; Слово — это их «родной дом», оно — корень, глубоко сидящий с самой просодии слышимых, но незримых функций. <...> Когда незыблемые связи распадаются, в Слове остается одно лишь вертикальное измерение, оно уподобляется опоре, колонне, глубоко погруженной в нерасторжимую почву смыслов, смысловых рефлексов и отголосков: такое слово похоже на выпрямившийся во весь рост знак. <...> Под каждым Словом современной поэзии залегают своего рода геологические пласты экзистенциальности, целиком содержащие все нерасторжимое богатство Имени, а не его выборочные значения — как в прозе или классической поэзии [Там же: 351].

Слово авангардной поэзии содержит в себе все свои значения как возможности смысла. Эту чреватость всеми своими прошлыми и будущими конкретизациями, эту потенциальность, вечно творящую сущность поэтического языка авангарда, Барт и называет «нулевой степенью письма».

В другом месте Р. Барт называет эту же самую проблему иначе — как проблему письма и безмолвия. Нарастание семантической множественности, структурной беспорядочности в авангардном искусстве способно, по мнению Барта, привести к безмолвию письма. Поэзия Малларме — критический случай в этом отношении. Малларме балансирует на грани читаемого и нечитаемого, словесности и графии, чистого значения и чистого звучания. Барт считает, что

это искусство есть искусство экзистенциальное. Но экзистенциализм здесь опять же укоренен в ткани языка:

<...> само молчание превращается здесь в некое однородное поэтическое время, оно взрезает языковые слои и заставляет ощутить отдельное слово — но не как фрагмент криптограммы, а как вспышку света, зияющую пустоту или как истину, заключенную в смерти и в свободе <...>. Язык Малларме — это язык самого Орфея <...>. Язык Малларме — это язык Литературы, приведенной наконец к порогу Земли Обетованной, то есть к порогу мира без Литературы <...> [Там же: 363, 364].

Вообще, как это явствует из приведенных тезисов, Барт, будучи семиологом, не столько отстраненно анализирует свой материал (письмо авангарда), сколько пытается *за* этим анализом обосновать свои собственные творческие позиции. Позднее это выльется в намеренное «охудожествление» им собственных семиотических разысканий (в таких работах, как «Ролан Барт о Ролане Барте», «Фрагменты речи влюбленного», «Семиологическое приключение» и др.). Сейчас же — в 1960-х гг. — он называет такой способ письма «структуралистской деятельностью». Структурализм в бартовском понимании не сводим исключительно к научному мышлению. Скорее, это некоторая интегральная «моделирующая» деятельность, поэтому, строго говоря, никакой технической разницы между научным структурализмом и литературой, или вообще искусством, в той или иной степени (особенно «нулевой»!) оперирующим структурами, нет:

Когда Трубецкой воссоздает фонетический объект в форме системы вариаций, когда Жорж Дюмезиль разрабатывает функциональную мифологию, когда Пропп конструирует инвариант народной сказки путем структурирования всех славянских сказок, предварительно им расчлененных; <...> когда Ж.-П. Ришар разлагает стихотворение Малларме на его характерные звучания — все они в сущности делают то же самое, что Мондриан, Булез или Бютор, конструирующие некий объект (как раз и называемый *композицией*) с помощью упорядоченной манифестации, а затем и соединения определенных единиц [Там же].

В соответствии с таким подходом меняется и сама терминология семиотической поэтики. Речь теперь должна вестись не о творчестве, а о структуралистской деятельности. Понятие художника тоже подлежит пересмотру. Аналитиков и творцов, считает Р. Барт, следует объединить под общим знаком, которому можно было бы дать имя

структуральный человек: «<...> человек этот определяется не своими идеями и не языками, которые он использует, а характером своего воображения или, лучше сказать, способности воображения, иными словами, тем способом, каким он мысленно переживает структуру» [Барт 1989б: 254]. Другое имя этому новому человеку, которого ищет структурализм, *Homo significans*, человек означающий. Новизна такой новой «поэтики мышления» заключается для Барта в том, что она «пытается не столько наделить целостными смыслами открываемые им объекты, сколько понять, каким образом возможен смысл как таковой, какой ценой и какими путями он возникает» [Там же: 259].

Характерно, что первые опыты структурной литературы Р. Барт возводит к искусству сюрреализма. Также и сценография **Бертольта Брехта** для него — структурализм *par excellence*:

Следует признать, что драматургия Брехта, его теория эпического театра, теория «очуждения» и вся практика театра «Берлинер Ансамбль» в отношении декорации и костюмов ставят явно семиологическую проблему. Ибо постулат всей театральной деятельности Брехта <...> гласит: драматическое искусство должно не столько выражать реальность, сколько означивать, сигнифицировать ее. Отсюда необходимо, чтобы была известная дистанция между означаемым и означающим: революционное искусство должно принять известную произвольность знаков <...> (цит. по [Степанов 1998б: 427, 428]).

Авангард и семиотика, как следует из приведенных фактов, — близкие родственники. Это осознавали многие европейские — а наиболее остро французские — интеллектуалы, вышедшие из среды экзистенциализма. «Структуралистская деятельность» Р. Барта изначально развертывалась в «левацком» контексте — в группе «Тель Кель» и на страницах одноименного парижского журнала. Среди сотрудников этого журнала значились и другие семиологи — Ф. Соллерс, Ж. Рикарду, М. Плейне, Ж. Женетт.

Ведущим теоретиком «телькелизма» как интеллектуальной школы в 1960-х гг. была французская исследовательница, а затем писательница **Юлия Кристева**, также оставившая заметный след в художественной семиотике. Литературу «телькелистов» понимали как «революционную практику», как подрывную деятельность, направленную против массового сознания, против идеологических институтов. Авангард — в лице таких авторов, как Дж. Джойс, Ф. Кафка, М. Пруст,

В. Хлебников, — выступал в этом контексте наиболее последовательным выразителем «языковой революции». Эта позиция отражена в работе Кристевой «Революция поэтического языка» [Kristeva 1974].

Практической задачей Ю. Кристевой в указанной книге является не только вскрытие языковых структур авангардного письма, но и восстановление социальной реальности субъекта авангарда на основе языка подсознания. Кристева активно привлекает в своем исследовании, наряду с лингвистическими данными, данные психоанализа (лакановского типа), марксистской критики и феминистского дискурса.

Ключевыми концептами, вводимыми Ю. Кристевой в семиологический оборот, являются: «негативность» (понятие, заимствованное у Гегеля), «семиотический ритм» (отмечающий систему отступления от норм), «означивание» (приходящее в поэтическом тексте на смену нейтрального и статичного «значения»). Их взаимосвязь, с точки зрения Кристевой, и способна описать процесс творчества в семиотических терминах:

чем больше «прорыв» семиотического ритма «негативизирует» нормативную логическую организацию текста, навязывая ему новое означивание, лишенное коммуникативных целей (т. е. задачи донесения до последнего звена коммуникативной цепочки — получателя — сколь-либо содержательной информации), тем более такой текст <...> будет поэтическим и тем более трудно усваиваемым, если вообще не бессмысленным, он будет для читателя (цит. по [Ильин 1996: 138]).

Но таковы тексты авангарда. Зачастую их смысл постижим лишь с помощью более изощренных и глубинных процедур анализа. Необходима новая тактика прочтения авангардистских текстов:

Читать вместе с Лотреамоном, Малларме, Джойсом и Кафкой — значит отказаться от лексико-синтаксическо-семантической операции по дешифровке и заново воссоздать траекторию их производства. Как это сделать? Мы прочитываем означающее, ищем следы, воспроизводим повествования, системы, их производные, но никогда — то опасное и неукротимое горнило, всего лишь свидетелем которого и являются эти тексты [Там же].

Кристева явно критикует здесь современные ей информационные подходы в семиотике. Будучи перенесенными из кибернетики, где они испытывались на примере искусственных машинных языков, такие методы неадекватны в применении к языкам художественным, в особенности к «сложным» языкам авангарда. При такой перекоди-

ровке всегда остается опасность чрезмерной схематизации, вычислительности, «упрощения». Литература, следовательно, не может и не должна рассматриваться как коммуникативная система. Решительно отказываясь от самой идеи коммуникативности художественного текста, Кристева проводит «водораздел» внутри семиотики: она не хочет иметь ничего общего с семиотикой, изучающей информацию, и стремится разработать основы «аналитической семиотики», целью которой является создание «общей теории модусов означивания» [Kristeva 1972: 341] Но, отвергая все подобные опыты, Кристева встает на путь другой крайности — крайности чрезмерной интерпретации, бесконечной игры с текстом. И если сама она не переступает критической черты, то большинство так называемых деконструктивистов (по большей части — американских) берут на вооружение этот призыв к безудержному «выжиманию сока» из модернистских текстов и часто выходят за семиотические рамки.

Так или иначе, в дальнейшем, после времен структурализма, художественная семиотика в Европе и Америке будет двигаться в русле грамматики и постструктурализма. Основными направлениями в семиотической поэтике на Западе конца XX в. стоит признать: 1) социолого-критическое (Ж. Бодрийар, П. Бурдьё, А. Компаньон и др.); 2) риторико-критическое (П. Де Ман, Дж. Х. Миллер, Х. Блум и др.); 3) поэтико-философское (Ж. Деррида, Ж. Делез, Ф. Лаку-Лабарт, А. Мешонник и др.). Конечно, мы не учитываем здесь многообразных «локальных» школ, существующих по всему миру (такие школы могут быть представлены как одним ученым, так и работающей группой)<sup>33</sup>.

Надо отметить, что на современном этапе собственно семиотическая область зачастую оказывается неумеренно «размытой». Не связано ли это с потерей ориентиров для движения вперед? Как нам представляется, ориентиры для конструктивного поиска вряд ли могут быть ныне найдены во внешней среде, окружающей человека. Необходимо исследовать, напротив, внутренние пространства происходящих событий, т. е. пространства, организуемые самим человеком в его творческой деятельности. Внутреннее наполнено знаками не менее внешнего, надо только научиться ими оперировать. И художественные миры, миры авангар-

---

<sup>33</sup> Из работ последнего времени по семиотике литературы можем выделить [Fontanille 1999; Bertrand 2000].

да — как миры по преимуществу внутренней ориентации — могут служить для нас показательными моделями для новых семиотических разысканий.

### III. СЕМИОЗИС — ПОЭЗИС — АУТОПОЭЗИС

Какова ситуация художественного творчества с точки зрения семиотики? Как возможно представление семиотического процесса во внутреннем мире искусства? Где искать «начала» художественной семиотики как таковой? Для ответа на эти вопросы обратимся к непосредственным аксиомам эстетического и семиотического опыта.

Центральной категорией художественного процесса является категория творчества. В развернутом виде она выглядит как цепочка творец — творчество — творение и предполагает также синонимичный ряд художник — искусство — произведение. Сегодня нам кажется естественным отождествление этих двух рядов. Говорить о «художественном творчестве» и соединять понятия «художник» и «творец» для нас вполне привычно. Тогда как на самом деле эти понятия были объединены сравнительно недавно — по большому счету, лишь в начале XX в. Вплоть до XVII в. выражение «творец» в нынешнем понимании отсутствовало. В XIX в., с рождением романтического мирозерцания, слово «творец» уже стало синонимом художника и поэта. И только в начале XX в. категория творчества обрела свой подлинно современный облик. Творчество теперь распространилось за пределы божественного промысла, поэтического акта и даже художественной сферы вообще. С тех пор «творчество» начало означать всякое действие человека, выходящее за рамки простого восприятия; человек является творческой натурой, если не ограничивается утверждением, повторением, подражанием, если отдает нечто от себя, из себя<sup>34</sup>. Так понимаемого творчества предостаточно: оно не только в том, что делает человек с миром и что о нем думает, но также в том, как он видит мир. Творчество — не совокупность приемов, а манера видения мира, манера обращения с окружающей действительностью и внутренней, ментальной реальностью. Так как здесь, в этой книге, мы ведем речь именно о таком, новом, художественном мироощущении, мы будем развивать наши дальнейшие размышления

<sup>34</sup> См. об истории и современности концепта творчества в предыдущем очерке.

как бы «от собственного лица» этого мироощущения, работая на его собственной концептуальной платформе.

\* \* \*

Остановимся сейчас на том уровне художественного процесса, который позволит нам более органично и с наименьшим количеством помех перейти к уяснению знаковой сущности творческого акта. Это будет уровень отдельного произведения, или текста. При этом здесь мы отвлекаемся от особенностей конкретных видов искусства, выдвигая некую относительно идеальную модель, которая оказалась бы применимой к любой форме искусства. Каждый вид искусства располагает своим, уникальным арсеналом художественных средств. Однако этот факт не отменяет, с нашей точки зрения, того обстоятельства, что существует все же некий первоэлемент, общий для всех разновидностей искусства, — некий единый исток творческого опыта и, выражаясь словами М. Хайдеггера, «художественного творения». Представим в форме минимальной триады процесс поэзиса, выраженный в произведении искусства:

### *Мир автора*



Любое художественное произведение обладает, во-первых, некоторой формой (она может быть статичной или динамичной, законченной или незаконченной, последовательной или фрагментарной, абстрактной или фигуративной и т. д.). Форма — самый ощутимый, самый опознаваемый и самый дискретный момент творческого движения. Форма может сама состоять из некоторого множества форм, однако мы всегда можем выделить в произведении искусства некую его, так сказать, «корневую» форму.

Далее, художественная форма в той или иной количественной мере отсылает к содержанию, которое может находиться как во внешнем мире, так и во внутреннем мире самого художника, а в некоторых случаях даже внутри самой формы (случай так назы-

ваемой автореференции). В зависимости от формы искусства содержание — более или менее абстрактно (наиболее абстрактно, или беспредметно, — в музыке, наиболее конкретно, или предметно, — в фотографии)<sup>35</sup>.

Наконец, необходимым элементом поэтического процесса является форма внутренняя. Часто это — канал, соединяющий форму и содержание, иногда — отдельный «слой» произведения искусства, но в обобщенном виде внутренняя форма всегда — «проводник» между замыслом художника (миром автора) и воплощением этого замысла в форме произведения (мире произведения). Во внутренней форме мы имеем некий закон-алгоритм построения произведения, правило его образования, формования. Будучи формой осуществления, внутренняя форма произведения раскрывает соответствующую организацию смысла в живом творческом процессе.

Первым из гуманитариев, кто осознал значимость внутренней формы для индивидуального поэтического творчества, был Г. Шпет. Уместно будет привести здесь его определение внутренней формы:

Внутренние формы лежат между внешними и предметными. Само собою также этим подсказывается, что это «между» есть не что иное, как своего рода отношение между указанными пределами, составляющими меняющиеся, живые термины этого отношения <...>. оно заявляет о себе, что оно и в самом существе своем есть отношение динамическое [Шпет 1927: 93].

Заметим, что «предметной формой» Шпет называет то, что в нашей схеме фигурирует как «содержание». В другом месте внутренняя форма отождествляется Шпетом с «внутренней идеей» творчества: «Произведение есть продукт некоторого целемерного созидания, т. е. словесного творчества, руководимого не прагматической задачей, а внутренней идеей самого творчества <...>» [Там же: 142]. Внутренняя форма является элементом, свойственным только произведениям искусства, в отличие от внешней формы и плана содержания, находящихся во многих других видах человеческой деятельности. Кроме того, внутренняя форма произведения искусства выступает, как уже было сказано, в роли «проводника» — посредующей субстанции между

---

<sup>35</sup> См. о форме и содержании очерк № 4.



миром произведения и объемлющим само произведение миром автора, между творением и творцом.

Мы назвали нашу тернарную схему «схемой поэзиса». Может возникнуть вопрос: если мы стремимся описать художественный мир авангарда — искусства, далекого от классического сознания, — то почему мы пользуемся тогда этим старинным термином из глубины веков — «поэзис»? Оправдано ли такое словоупотребление в нашем случае и нельзя ли было подобрать этому какое-либо иное название?

Есть три довода, объясняющих выбор нами понятия «поэзис» как основополагающего: 1) греческое наполнение этого термина на самом деле вполне соответствует реалиям «мира авангарда» (один пример из множества: художник авангарда П. Филонов называл свой метод живописной работы «принципом сделанности», он призывал буквально «делать картины», а не рисовать их); 2) именно на заре авангарда рождается «поэтика» как научная дисциплина — название здесь весьма знаменательно (в частности, тот же Г. Шпет определяет поэтику как «учение о художественной методологии»); 3) данный термин позволяет произвести «сцепление» художественного мира с миром естественного знания — через понятие аутопоэзиса (см. ниже).

Сопоставим теперь тройственную схему художественного акта с общепринятым в семиотике «треугольником Фреге». Наглядная схема немецкого логика Г. Фреге изображает простейшую структуру знака:

### *Мир знаков*



Знак, согласно Фреге, строится из 1) собственно знака, или тела знака, — в лингвистике это, например, написанное или произнесенное слово; 2) предмета (денотата) — вещи или явления действительности, к которым отсылает знак; 3) понятия о предмете или вещи (сигнификата). В реальном процессе означивания отношения между этими тремя элементами могут рассматриваться в разном направлении: от знака к предмету, от предмета к знаку, от знака к понятию. Ю. С. Степанов

именует это обстоятельство «обобщением треугольника Фреге путем вращения». На схеме «мы как бы вращаем треугольник с закрепленными в вершинах сущностями, оставляя неподвижными семиотические названия вершин (язык — предмет — сигнификат)» [Степанов 1998: 95]. Заметим, что настолько же «вращаем» и наш «поэтический треугольник».

Если треугольник поэзиса описывает творческий процесс, выраженный в художественной форме, то треугольник Фреге описывает семиотический процесс, выраженный в знаковой системе, или семиозис. По определению Ч. Морриса, семиозис — это процесс, в котором нечто функционирует как знак. Соответственно, можно представить себе художественный семиозис как процесс, в котором произведение искусства или какая-либо его часть функционирует как знак.

Что же представляет из себя произведение искусства как знак или знаковый комплекс? Здесь возможны подходы с разной «оптикой». Так, семиотика культуры рассматривает произведение искусства как некий продукт, вписанный в культурное пространство. Социосемиотика — как идеологический жест, имеющий прагматическую направленность. Герменевтика — как вместилище символов и скрытых смыслов. Метод интертекста видит в произведении искусства знак, отсылающий к другим текстам. Все это — активно применяемые и хорошо зарекомендовавшие себя подходы. В совокупности все они и образуют историю художественной семиотики XX в. Однако нам хотелось бы указать здесь еще на один ракурс, могущий быть весьма продуктивным в понимании того, что такое творчество и что такое поэтический семиозис.

В последнее время на авансцену науки — преимущественно естественного цикла — стремительно выдвинулась так называемая теория фракталов. Зародившись в такой специальной и «неприметной» области, как метеорология, эта теория распространилась далеко за пределы погодных исследований. В частности, фрактальные идеи закрепились в социологии, экономике, логике, искусствометрии и даже в музыкальном творчестве. Фракталами называют объекты живой и неживой природы, а также объекты ментального мира, которые в своей структуре демонстрируют самоподобие, кратность. Такие объекты характеризуются сложным порядком (называемым зачастую «порядком из хаоса») и нелинейным, динамическим, незапрограммированным поведением. Классические примеры фракталов в живой

природе — листья растений, крона деревьев, устройство клетки и т. п. Все это — сложноорганизованные объекты физического мира, особенностью которых является повышенная мера хаоса в их организации и функционировании.

Что общего может быть между природными объектами такого рода, с одной стороны, и с художественно-семиотическими явлениями — с другой? Ответ на этот вопрос дает концепция «фрактального блуждания», предложенная философом В. В. Тарасенко. Процесс познания, в его понимании, представляет собой специфическое фрактальное блуждание в мире. Мир, в свою очередь, понимается как «среда возможностей», в которой действует познающее существо (наблюдатель). Такой мир «не является жестким, заданным и абсолютно прозрачным: возможности, влияя на мир, могут рождаться, умирать, эволюционировать, зависеть от познавательных практик» [Тарасенко 1999: 169]. Одной из таких практик, занимающих ведущее положение в человеческой культуре, является язык. С помощью языка процесс познания раскрывает целый универсум возможностей. Эти возможности наслаиваются, дублируют, умножают друг друга, образуя сложные комбинации.

Как описать этот динамический процесс поиска и организации возможностей, не прибегая к заведомым упрощениям и схематизации? С. Карцевский был, по-видимому, первым лингвистом, обратившим внимание на одну особенность языка — на его нелинейность, обусловленную двумерностью знаковой системы. Он постулировал существование во всяком языке асимметрии — некоторого отступления от упорядоченности, регулярности в строении и функционировании языковых единиц. Асимметрия проявляется, в частности, в расхождении между означаемыми и означающими языкового знака, а в эволюционном аспекте — в неравномерности развития языковых элементов или отдельных сторон языка. Другой языковед Женевской лингвистической школы — Ш. Балли — об этой проблеме писал: «Знаки бывают линейными, когда они следуют друг за другом, не проникая друг в друга по ходу речи» (цит. по [Налимов 2003: 61]). В качестве примера нелинейного знакосочетания он приводит французский оборот *tout à coup*, в котором слова *tout*, *à* и *coup*, взятые в отдельности, лишены всякого смысла. Смысл речевого оборота задается только взаимодействием элементарных знаков — текст оказывается нелинейным.

Несложно заключить из этого, что наибольшей нерегулярностью, асимметричностью, а значит — многомерностью будут отмечены сочетания в поэтическом языке. Однако, как заметил В. В. Налимов, даже в нашем повседневном языке мы имеем дело с языками большой размерности. Так, естественный язык общения обладает не только «знаковой — семиотической — размерностью», но и «семантической размерностью», которая задается полиморфизмом языка:

Только язык строго однозначных слов был бы семантически одномерным. Смысл многомерных — полиморфных — слов раскрывается при их употреблении в их взаимодействии. Следовательно, можно говорить, что наш обыденный язык семантически нелинеен. Приемник языка — человек — выступает как нелинейный преобразователь [Там же: 71].

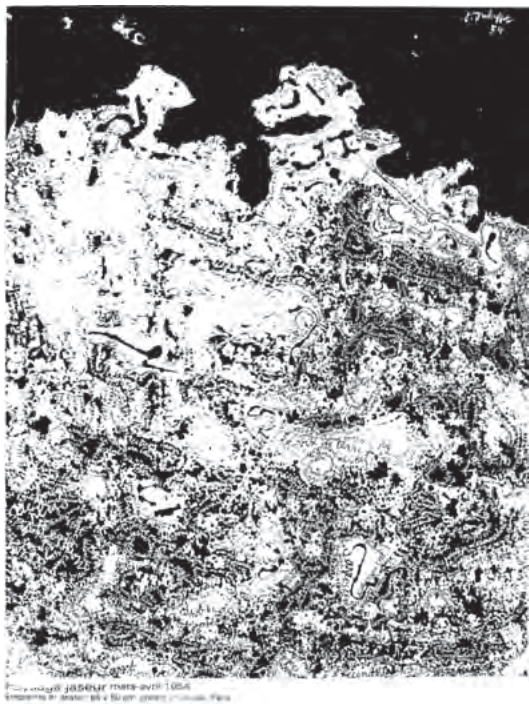
В свете нашей темы интересно вычленение В. В. Тарасенко двух типов «фрактальных блужданий» в языке. Первый тип — это блуждание по уже сформированным, предначертанным языком возможностям. Это «блуждание, подразумевающее выход на уже сформированные, внешние понятия» [Тарасенко 1999: 177]. Этот тип отражает пользование языком в обыденном общении, когда познающий имеет дело с заданным репертуаром знаков. Второй тип — это «творческое блуждание по становящимся, незавершенным, формирующимся возможностям» [Там же]. В этом случае познающий — полновластный творец языка, изобретатель знаков. Как раз данный второй тип блуждания описывает ситуацию художественного акта, творческого семиозиса. Для поэта словесный язык — одна непрерывная среда семантических возможностей. Равным образом для живописца язык форм и красок, а для музыканта — звуковой фонд являются динамическим ресурсом творчества. Семиотический процесс в художественной системе всегда множествен, потенциален. Каждый элемент системы многовалентен, а связи между элементами внутри произведения подвижны, многократны.

В произведении искусства авангарда смысловые связи будут тем более многомерны, чем плотнее и «гуще» будет поэтическая система автора. Так, применительно к словотворчеству В. Хлебникова, языковед Б. Ларин говорил о «семантической кратности», свойственной его стихотворной речи. Для самого поэта-будетлянина принцип «кратности», или «дробномерия», как сказали бы мы сейчас, был, по-видимому, не просто приемом построения стихотворений, но некой интуицией о

законах творческого познания. Он называл это «дробным отношением к познаваемому миру», которое

<...> было предписано названием его словами, потому что в каждом слове, называющем ту или иную часть мира, скрыт множитель особого отношения к ней, особо выделяющий ее из ряда ей подобных и вносящий постепенно растущую погрешность в ход мысли (цит. по [Григорьев 2000: 119]).

В качестве иллюстрации «фрактального блуждания» в художественном — а именно словесном и графическом — мире может служить картина французского художника Ж. Дюбюффе, носящая ироничное название «Болтливый пейзаж» (1954):



На первый взгляд этот «пейзаж» состоит из несчетного количества смутных каракулей. На самом деле это не каракули — при внимательном разгляде обнаруживается, что перед нами — чудовищно уплот-

ненная и микроскопическая вязь слов на французском языке. И это не просто абстрактные росчерки, а такая грандиозная фрактальная поэма, написанная в форме геодезической или метеорологической карты<sup>36</sup>. В сущности, это уже фрактал высшего порядка (творческое блуждание, в терминологии В. Тарасенко). Это — сама идея фрактала, умноженная и проясненная наглядным художественным способом. Данный фрактал является, по существу, семантическим, в отличие от фракталов природных, которые являются топологическими. Объединяет их одно — как выразился автор статьи об эстетике фракталов, «и книга природы и книга искусства написаны на языке фракталов» [Волошинов А. В. 2002: 214].

Художественный объект, выражаясь в терминах фрактальной теории, самоподобен, сериален. Он сохраняет сходную конфигурацию на всех своих уровнях — от поверхностных (осязаемая часть произведения) до глубинных (смысловая структура произведения). Последовательно, при все более кратном дроблении, он усложняет, уточняет свою структуру. При этом такое семиотическое поведение вызвано не привнесением каких-то новых качеств из внешней среды. Приращение смысла осуществляется за счет внутренних, исключительно автономных ресурсов. Эти автономные ресурсы — законы композиции художественного объекта, его архитектоника. Элементы композиции, следуя индивидуальному закону вот этого, а не какого другого объекта, начинают координироваться друг с другом, самоорганизовываться в масштабах целого.

Определяющую роль в описываемом процессе играет форма художественного произведения. Основные характеристики формы следующие: 1) выделенность, самостоятельность; 2) целостность; 3) органический рост, динамика. Феномен формы, понимаемой в динамическом ключе, описал еще в 1917 г. П. Флоренский, в черновых записях к курсу «Понятие формы»:

Целое, рассматриваемое нами (речь идет о так называемом законе «золотого сечения». — В. Ф.), есть как бы развитие или раскрытие той большей его части, из которой вырастает другая часть, меньшая. Но понят-

---

<sup>36</sup> Характерно, что географические карты — частый случай иллюстрации фрактальных теорий. Знаменитый пример — береговая линия Норвегии, изрезанная настолько, что при любом масштабировании, от самого крупного до самого мелкого из возможных, демонстрирует нерегулярность, причудливость формы.

но, что это целое не дает полного удовлетворения восприятию законченности, ибо не до конца исчерпывает потенции, содержащиеся в идее его. Если часть целого, чтобы вырасти в целое, наращивает на себя некоторый прирост, то почему самый этот прирост не может или, точнее, не должен раскрыться — путем наращивания на себе *своего* прироста? Если идею целого мы понимаем как рост, как раскрытие потенции через саморасчленение, через само-организацию, то как же можно думать, что этот рост, это раскрытие, это саморасчленение прекращается не по достижении внутренних границ, не по изнеможению растящих сил, а обрывается на первом же выросшем члене [Флоренский 2000а: 493, 494].

В изложении Флоренского неожиданно — неожиданно для нас, для него же вполне естественно — всплывает важное понятие «самоорганизации». Оно важно тем, что точно фиксирует характер процесса, который мы пытаемся описать, — процесса, протекающего в художественной форме, и шире — в художественном семиозисе. Именно самоорганизация как динамическое явление, а не статичная организация художественного объекта, может выступать, на наш взгляд, путеводной нитью к уяснению своеобразия эстетического факта в ряду прочих семиотических фактов.

Самоорганизация — отнюдь не новый термин; в науке он активно задействуется уже на протяжении трех десятков лет. Прежде чем ввести его в семиотический контекст, скажем несколько слов о его «малой родине». Термин «самоорганизация» первоначально возник в экспериментальной физике. Немецкий ученый Г. Хакен, исследуя природу действия тока в лазере, пришел к выводу, что световая волна не только определяет порядок в электрической системе, но и упорядочивает поведение отдельных атомов, т. е. отдельных частей системы. Это позволяет говорить не просто об организованности системы, но о «параметрах порядка» в рамках системы. Эти параметры не установлены заранее, но устанавливаются в процессе функционирования системы. Вот это спонтанное формирование структур в нелинейных средах Г. Хакен и назвал «самоорганизацией». В дальнейшем отмеченная закономерность стала обнаруживаться в других системах, самого разнообразного происхождения. Процессы самоорганизации в сложных системах были выявлены в биологии, нейрологии, химии, социологии, экономике. В общем виде под самоорганизацией стали понимать процесс, в ходе которого создается, воспроизводится или совершенствуется организация сложной динамической системы. Отличительная особенность таких процессов — их целенаправ-

ленный, но вместе с тем и естественный спонтанный характер. Эти процессы, протекающие при взаимодействии открытой системы с окружающей средой, в той или иной мере автономны, относительно независимы от среды.

Термин «самоорганизация» предполагает ряд вариантов, указывающих на конкретные аспекты этого явления:

- 1) самосозидание (начальные условия системы определяются характером самой системы или обстоятельствами ее возникновения);
- 2) самоконфигурация (система сама определяет расположение своих составных частей);
- 3) саморегуляция (система контролирует направленность своих внутренних преобразований);
- 4) самоуправление (система контролирует направленность своей внешней деятельности);
- 5) самоподдержание (система поддерживает свое функционирование и свою форму);
- 6) само(вос)производство (система воспроизводит сама себя или производит другие системы, идентичные ей);
- 7) самоотнесенность (значимость системы определяется только в отнесении к себе самой).

Оказалось, что многие сложные системы демонстрируют сходное поведение на разных уровнях своей организации (и самоорганизации). Исследованием таких систем занялось отдельное направление в науке — синергетика.

К настоящему времени синергетика из специального научного метода, изучающего общие принципы самоорганизации в открытых системах, превратилась в обширное междисциплинарное поле исследований. Более того, с развитием синергетики связывают становление нового взгляда человека на мир природы и на самого себя в этом мире. Один из «адептов» синергетического движения, И. Пригожин, заявлял: «Синергетика — это новый диалог человека с природой». Синергетика «открыла другую сторону мира: его нестабильность, нелинейность и открытость (различные варианты будущего), возрастающую сложность формообразований и их объединений в эволюционирующие целостности» (Цит. по [Князева Е. Н., Курдюмов 2002: 8, 9]). Принципиально новым является в синергетической концепции то, что любой объект в ней рассматривается как объект становящийся, нестабильный, сопряженный. Характерно в этом отношении



название одной из книг И. Пригожина — «От существующего к возникающему». Если в структурализме (широко понимаемом) система — будь то биоорганизм или поэтическое произведение — имела, как правило, два базовых измерения — синхронное и диахронное, причем и то и другое полагались линейно, поступательно, то с позиции синергетики любая система имеет как бы свою «судьбу». Это значит, во-первых, что она не только открыто и активно взаимодействует со средой окружения, но и сама формирует эту среду, как бы «обживаясь» в ней. И во-вторых, система — явление эволюционирующее, т. е. имеющее свой генезис, исходное состояние и свою телеологию, конечное состояние.

В ряду таких сложных и саморазвивающихся систем особый случай представляют системы художественные. Это — сверхсложные и уникальные системы. С точки зрения синергетики это объясняется

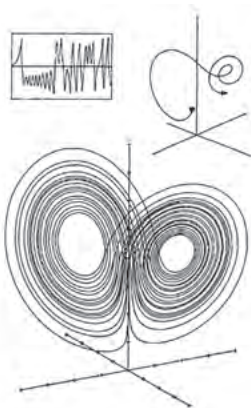
<...> уникальностью содержания каждой личности и каждого художественного образа, что повышает на несколько порядков уровень сложности и тип сложности этих систем и делает безграничным многообразие их конкретных модификаций, а значит, и процессов порождения, становления, формирования, развития — короче, самоорганизации — каждой личности и каждого художественного образа <...> [Каган 2003: 219].

Процесс художественного творчества складывается не по законам, привнесенным извне, а по законам свободной самоорганизации создаваемого произведения. «Особенно интересно при этом, что по мере “взросления” замысла его развитие во все большей степени начинает зависеть не от художника, а от *самого созревающего произведения*, т. е. становится в точном смысле этого слова процессом *самоорганизации* <...>» [Там же: 225].

Нелинейность же художественного процесса заключается в том, что в нем прошлое, или исходное, состояние отнюдь не предопределяет всего течения процесса. Оно только задает первичную структуру. Гораздо более на ход самого процесса влияет его проективное состояние. Так, замысел художественного произведения, т. е. его конечная цель, нередко весьма смутно осознаваемая творцом, управляет всей архитектурой формы, как бы «ведет» структуру произведения от первых набросков, эскизов до его завершения и/или исполнения. На языке синергетики такая форма моделируется как «аттрактор» —

сила «притяжения» настоящего будущим. А такое отношение получает название *телеологического*, когда «свобода творчества как возможность внутренне мотивированного выбора судьбы образа в состоянии полифуркации из широкого спектра возможных в конечном счете детерминируется аттрактором, т. е. не каузально, замыслом, действующим из *прошлого*, а неожиданно открывшимся *будущим* творимого произведения» [Там же: 226]. Характерный факт: если в структурализме наглядным средством схематизации объекта являлись таблицы, плоскостные диаграммы, парадигмы, то в синергетике это — динамические графы, «раскадровка событий», когнитивная графика. На смену классификациям и оппозициям пришли динамические модели и дифференциальный анализ.

Принцип становящейся формы иллюстрируется в синергетике так называемыми странными аттракторами Лоренца. Вот некоторые примеры:



Эти изображения раскрывают тонкую структуру, таящуюся в беспорядочном потоке информации. В данном случае это модель конвекции в жидкости. Переноса ее в художественно-семиотическую плоскость, можно продемонстрировать, например, движение *смысла* в поэтическом тексте или ритмического комплекса в джазовой композиции. То, о чем говорит нам эта схема, — это принцип *блуждания* в семиотическом пространстве произведения — семантического, творческого блуждания, при котором смысл целого формируется исходя из «горизонта предсказуемости», из потенциального семиотического предела произведения. Блуждающий смысл в художественном произ-

ведении совершает свободные движения по направленным траекториям, выбирая между различными возможностями<sup>37</sup>: ««Блуждания по полю возможных путей развития», хаотические движения креативного разума приводят время от времени к “выпадению” на ту или иную структуру-аттрактор». Так совершается прорыв к новым смыслам, к новому знанию. «Поле возможностей испытывается, “прощупывается”. В результате одна из скрытых структур актуализируется, происходит кристаллизация нового знания» [Князева Е. Н. 2003: 139].

Синергетическая методика, на наш взгляд, может быть задействована сегодня как дополнительная по отношению к семиотическому методу. Рассматривая свои объекты в динамическом ключе, она позволяет говорить не просто о художественной системе, состоящей из знаков, а о единой и целостной творческой среде, в которой образуется нераздельное скопление знаков, средоточие семантических центров различных систем. Тогда любой текст предстанет не как структура-иерархия, а как структура-процесс; любая художественная форма — не как устройство, а как форма-процесс. Структура-процесс не отделена от внешнего окружения, она расположена в определенной области среды и способна развиваться, реконструироваться, перемещаться по среде. Иначе, «структура есть пятно организации, блуждающее по среде» [Князева Е. Н., Курдюмов 2003: 350]. Синергетическая семиотика — это подход к знаковым системам как системам открытым — вовне и вовнутрь. Знак здесь — посредник между человеком, субъектом, индивидуумом, творцом — и внешним миром<sup>38</sup>.

При подходе к интерпретации, анализу какого-либо художественного объекта, семиотика предлагает тонкий и «аккуратный» инструментарий. Он позволяет свести все многообразие структуры к неким первоэлементам. Тем самым он дает нам возможность говорить

---

<sup>37</sup> Интересную модель смыслообразования в поэтическом тексте приводит Н. И. Балашов [Балашов 1984]. Эта модель предполагает наличие «сферического семантического поля», внутри которого находятся поэтические означающие. Объем поля густо насыщен разнонаправленными завихряющимися («турбулентными») потоками взаимодействий элементов поля. В отличие от обычного семиозиса, в поэтическом дискурсе эти взаимодействия носят характер семантико-асоциативный, ритмический, звуковой, грамматико-симметричный, грамматико-контрастный и т. д., т. е. сугубо множественный.

<sup>38</sup> Еще Г. Лейбниц писал: «Знаки сообщают мир человека и мир божества».

просто о сложных вещах. Но мы не можем при этом не учитывать и всей качественной сложности, и неоднородности объектов, на которую указывает синергетика. Задача, как нам кажется, состоит в том, чтобы при каждом анализе того или иного объекта пытаться если не найти «компромисс» между простым и сложным, то проследить всеми доступными методами (не всеми сразу, а выборочно), как в данном конкретном объекте простота переходит в сложность, и наоборот. Это и есть искомое движение-сближение от семиотики к синергетике и от синергетики к семиотике.

Укажем здесь на одно важное методологическое следствие такого сближения. Если в структурализме считалось важным построить модель того или иного явления, т. е. наложить на него извне какую-то терминологическую сетку, то сейчас на первый план выходит самодотраивание явления. Самоорганизация в области творческого семиозиса — восполнение недостающих звеньев в структуре, самодотраивание целостной формы. Еще знаменитый биолог К. Лоренц ввел так называемый принцип *Fulgurationes* или «креативных вспышек» как принцип, описывающий возникновение нового, новых системных свойств, в ходе эволюции. К такому же, только существенно уточненному, выводу приходит современная научная теория. Принцип самодотраивания в применении к творческому мышлению формулируется так:

Происходит не просто объединение целого из частей, самоструктурирование частей в целое, не просто проявление, «всплывание» более глубокой структуры из подсознания, а самовырастание целого из частей в результате самоусложнения этих частей. Сам поток мыслей и образов в силу своих собственных потенций усложняется и спонтанно выстраивает себя. Из простой структуры вырастает более сложная [Князева Е. Н., Курдюмов 2002: 216].

Переводя на язык семиотики, можно сказать так: знаки не просто организуются в знаковую систему путем структурирования, но в процессе своего образования — а искусство по преимуществу имеет дело с образованием новых знаков — приобретают новые свойства, качества, приводящие в свою очередь к возникновению новых связей и новых структур. Знаковая система «самовозгорается», а в случае авангардного творчества лучше сказать — «самовоспламеняется» путем внутренних воздействий в самой системе.

\* \* \*

Описываемое явление получило в современной науке название аутопоэзиса (и как варианты — «аутопоэзис», «аутопоэз»). Термин возник в 1970-е гг. в лоне эволюционной биологии, у чилийских ученых У. Матураны и Ф. Варелы, впервые описавших его в книге «Аутопоэтические системы» (1975). Понятие аутопоэзиса (от греч. *αὐτῶ* «само-» и *ποίησις* «созидание, деятельность») выражает свойство живых систем самообновляться при функционировании, а также процесс такого самообновления. При этом под «живыми системами» понимаются не только биологические организмы, но любые сложные системы, которые способны постоянно воспроизводить свои компоненты и поддерживать их стабильность, т. е. инвариант. Такими системами могут выступать простейшая клетка, человеческий мозг, индивидуальное сознание, а также социальные группы, культурные образцы, творчество художника и отдельные художественные произведения. Каждая из этих систем представляет собой так называемую аутопоэтическую организацию, то есть такую организацию, которая развивается за счет внутренних ресурсов самовоспроизводства.

Чтобы понять, что такое аутопоэзис в живой природе, возьмем пример из книги Матураны и Варелы «Древо познания», описывающий аутопоэтическую организацию в клетке:

Клеточная мембрана играет более существенную роль демаркационной пространственной границы для ряда химических превращений, поскольку она сама участвует в этих превращениях, как и другие компоненты клетки. Происходит это в условиях, когда внутреннее пространство клетки обладает богатой архитектурой больших молекулярных блоков, через которые в процессе постоянного обмена веществ проходят многие органические молекулы, и мембрана операционально составляет часть внутренности клетки. Сказанное относится как к мембранам, которые ограничивают каждое из различных внутренних пространств клетки <...> Внутренняя архитектура клетки и клеточная динамика — взаимно дополняющие особенности клеточного аутопоэза [Матурана, Варела 2001: 44].

Сами авторы теории аутопоэзиса так объясняют выбор ими этого нового на тот момент для науки термина:

Нам не нравилось выражение «циклическая организация», и мы хотели найти слово, которое само передавало бы центральную черту организации живого — его автономию. *Poiesis* означает *creation* или *production*.

Мы поняли силу слова *poiesis* и изобрели слово, в котором нуждались: *auto-poiesis* (цит. по [Князева Е. Н., Курдюмов 2002: 216, 217]).

Таким образом, ученым понадобилось подчеркнуть именно творческий, творительный характер описываемого явления, в противовес обычным репродуктивным, «миметическим» представлениям, царившим в биологии и вообще в естественной науке на протяжении долгого времени. В природе тоже имеет место творчество — хотя бы сказать эти ученые-естественники, и оно, вероятно, как-то напоминает творчество в человеческой культуре. И там, и тут — самосозидание, самодеятельность (так можно было бы перевести «аутопоэзис» на русский язык<sup>39</sup>).

Это терминотворчество с использованием греческого корнеслова удивительным образом перекликается с лингвистическими штудиями В. фон Гумбольдта, который ввел в языкознание термин *ενεργεια* («деятельность») для обозначения динамического, творческого характера языка — в пару термину *εργον* («продукт деятельности»)<sup>40</sup>. Очевидно, что и немецкий филолог, и чилийские биологи пытались «нащупать» этим новые, динамические представления о творчестве. Есть еще одна — более сущностная — параллель с Гумбольдтом. Дело в том, что концепция аутопоэзиса сразу же после возникновения вышла за границы молекулярной биологии, став своего рода междисциплинарным образованием. В частности, сами авторы теории описали ее действие в языкознании. Одна из глав их книги носит название «Поле лингвистики и человеческое сознание». В ней они пишут, что отличительной особенностью человека является то, что в своей деятельности он порождает новый круг явлений, а именно *область языка*. Сама по себе эта мысль далеко не нова. Новым оказывается следствие, которое выводится авторами из данного тезиса. Человеческий язык обладает многообразием размерностей, причем эти размерности рефлексивны, т. е. связаны не столько с сознанием, сколько с самосознанием индивидуума. «Ключевая особенность заключается в том, — отмечают Матурана и Варела, — что язык позволяет тем, кто в нем оперирует,

---

<sup>39</sup> Удивительно, но еще столетие назад, задолго до возникновения «аутопоэтической» гипотезы, П. Флоренский говорил о «самотворчестве», причем тоже по поводу биологии видов. Он же за десятилетия до Г. Хакена и И. Пригожина развивал идею о «синергизме».

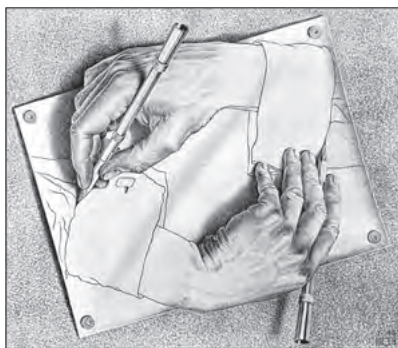
<sup>40</sup> См. об этом очерк № 3.

описывать самих себя и свои обстоятельства через лингвистические различия лингвистических различий» [Матурана, Варела 2001: 186].

Язык поэтому — типичный, но и исключительный случай ауто-поэтической организации. Ведь только язык позволяет описывать сам себя (и говорящих на нем — описывать самих себя). Кроме того, язык — не статичная и абстрактная система правил. Обращая на это особое внимание, Матурана и Варела вводят понятие «языка в действии» (в английской версии — «*linguaging*»), противопоставляя его обычному пониманию языка как символической схемы («*language*»). Вот здесь нам и слышится отзвук учения Гумбольдта. Общее здесь и там — понимание языка как непрерывного творческого процесса. У чилийских ученых упор делается на автономном, самостоятельном характере этого процесса. Эта мысль Матураны и Варелы значима уже и в контексте семиотики, в том числе художественной семиотики. Если предположить, что произведение искусства есть аутопоэтическая организация, а семиотическое его описание — это реконструкция его художественного языка, то сопряженный, согласованный процесс, в котором участвуют на взаимно определенных правах поэзис и семиозис, можно назвать аутопоэзисом — в специальном, художественно-семиотическом применении этого термина<sup>41</sup>.

#### IV. АУТОПОЕТИКА: МЕЖДУ МЕТОДОМ И МИРООЩУЩЕНИЕМ

Смысл аутопоэзиса отражен в известной картине «Рисующие руки»:



<sup>41</sup> См. применение теории аутопоэзиса к исследованию языковых данных культуры в [Проскурин, Орехова 2008].

В этом образе — метафора аутопоэзиса, иллюстрация беспрестанного самоописания, самосозидания и самосовершенствования. Но кто автор этого изображения? Не кто иной, как Мориц Эшер, швейцарский художник, — несомненный новатор и авангардист визуального мышления. И нам кажется, что этот образ — еще и своеобразный герб Авангарда, вечно ищущего и вечно саморефлексирующего, аутопоэтического творческого духа. «Маска, указывающая на себя пальцем» — эта метафора, употребленная Р. Бартом по отношению к авангардному творчеству, хорошо дополняет эшеровский графический образ.

Еще одна иллюстрация, на этот раз в форме литературного этюда, поясняющая мысль об аутопоэзисе, — новелла-притча Х.-Л. Борхеса «Один из снов» из книги «Тайнопись». Ввиду ее краткости приведем целиком:

В одной из пустынь Ирана стоит невысокая каменная башня без дверей и окон. Внутри — единственная каморка (с круглым земляным полом), а в ней — деревянный стол и скамья. В этом круглом застенке похожий на меня человек непонятными буквами пишет поэму о человеке, который в другом круглом застенке пишет поэму о человеке, который в другом круглом застенке... Занятию нет конца, и никто никогда не прочтет написанного [Борхес 2001: 152].

«Никто никогда не прочтет написанного...» В этой фразе — не обреченность на непонимание, а лишь указание на неокончателность, процессуальность понимания. Это в особенности относится к произведениям авангарда (произведения Борхеса, несомненно, принадлежат к их числу). В таких произведениях самоописательность, самобытность, «самовитость» приобретает подчас главенствующий смысл. Из этого факта можно сделать несколько семиотических выводов.

Во-первых, анализ художественного объекта авангарда должен производиться исходя из смысла, заложенного в него его создателем. «Определять творение творцом» — этот лозунг, провозглашенный в свое время футуристом Давидом Бурлюком, необходимо сегодня превратить в методологический принцип. К этому призывал еще М. Бахтин: «Эстетический объект — это творение, включающее в себя творца» [Бахтин 1975: 70].

Во-вторых, надо иметь в виду, что, как правило, произведение авангарда предполагает активный поиск языка. Другими словами — оно написано не на сложившемся языке, а на языке опытным,



на «языке в действии» (те самые «energeia» и «*linguaging*» — только в более сложной модификации). Соответственно, в ответ на поиск языка художником исследователь равным образом обязан «найти общий язык с автором», т. е., насколько это возможно, «подогнать» свои методологические схемы под реальную «текстуру» произведения. Естественно, язык интерпретатора никогда не будет полностью совпадать с авторским языком (впрочем, случаи близкие к этому вполне вероятны — вспомним еще раз «Мастерство Гоголя» А. Белого). Однако семиотический анализ, основанный на предлагаемой нами «аутопоэтической» модели, мог бы оказаться близким к рассматриваемой здесь цели.

В-третьих — и это напрямую следует из второго пункта, — следовало бы более аккуратно при описании художественных фактов оперировать термином «метаязык». Поясним этот момент более обстоятельно. В общенаучном обиходе термин «метаязык» используется для обозначения «языка научного, междисциплинарного общения». В семиотике же под «метаязыком» принято понимать «язык описания исследуемого объекта или явления, противопоставленный объектно-языку или языку-объекту». Сам термин первоначально возник в математической логике в значении «формализованный язык». Затем — в лингвистике — он стал обозначать «язык описания естественного языка», будучи при этом частью самого естественного языка<sup>42</sup>.

Что касается самого термина «мета», в древнегреческом эта приставка имела значение «следования за чем-либо» или «надстраивания над чем-либо». Именно в этом последнем значении он прочно вошла в семиотический лексикон. Метаязык — это способ реализации метасемиозиса, т. е. ситуации, когда язык специально искусственно создается для рассуждения о каком-либо другом языке или же для его описания. С давних пор в традиционной (нормативной) лингвистике и поэтике считалось, что использование метаязыка для описания языка искусства является естественным и не подлежащим сомнению. Этим как бы предполагалось, что художественный язык есть разновидность языка естественного и что прямое перенесение лингвистических методов на поэтический материал достаточно оправдано. Между тем, как мы пытаемся показать в данной работе, язык искусства устроен качественно по-другому. А значит, он требует какого-то иного метода, нежели метасемиозис.

---

<sup>42</sup> См. сборник работ [Под знаком «Мета» 2011].

Надо сказать, что еще на заре структурной лингвистики некоторые ученые двигались к пониманию этой проблемы. Причем, как ни странно, происходило это в такой формальной дисциплине, как математическая логика. Представляет интерес, в частности, предложение Х. Карри разделять метатеорию и эпитеорию. Рассматриваются две логические ситуации:

1. «Пусть  $L$  — язык, на котором выражены элементарные высказывания. Теперь возможны два различных направления формализации. Первое заключается в том, что мы используем  $L$  как  $O$ -язык некоторой синтаксической системы; этот метод мы назовем *метасемиозисом*  $\langle \dots \rangle$ . « $O$ -язык» — это «объектный язык».
2. «Второе направление состоит в том, что мы продолжаем использовать  $L$  в  $U$ -языке, но изменяем его значения или “абстрагируемся” от его значения, так что  $L$  становится  $A$ -языком формальной системы; этот второй метод мы назовем *абстракцией*. « $A$ -язык» — это «базовый язык».

По поводу терминов Карри замечает:

$\langle \dots \rangle$  префикс «мета» означает, что абстракция производится посредством метасемиозиса, и использование этого префикса в контекстах, где нет явного указания на метасемиозис, привело бы к путанице. В связи с этим  $\langle \dots \rangle$  был введен новый термин «эпитеория» (цит. по [Степанов 2002б: 27]).

Ю. С. Степанов видит прообраз того пути, который в развитых формах становится «эпитеорией», как раз в художественных системах:

$\langle \dots \rangle$  язык можно использовать для выражения каких-то духовных ценностей, не являющихся обычным содержанием языка, например, духовного мира отдельной личности — писателя. В этом случае в общий язык вносятся некоторые изменения — преимущественное употребление одних слов, отказ от других, особое расположение слов во фразе, особое сцепления фраз и т. д., результатом чего и будет то, что обычно называется «стиль данного писателя» и — в общем виде — *стилистика*.  $\langle \dots \rangle$  следовательно, совокупность духовных ценностей (ранее не выражавшихся данным языком) становится *планом содержания*, а данный язык в целом — лишь *планом выражения* для этого содержания [Там же: 21].

Здесь, через уточнение понятия метаязыка применительно уже к художественному семиозису, частично преодолевается указанное

выше затруднение. Однако, на наш взгляд, термины, которые предлагаются взамен прежних, все же недостаточно адекватны художественной специфике. Это касается и понятия *стиля*, относящегося скорее к общей функциональной лингвистике, чем к семиотической поэтике<sup>43</sup>, и термина «эпитеория», так же, как и «метатеория», содержащего в своем корне элемент «надстройки», «примышления», а следовательно, некоторой вынужденной искусственности языка описания. Как говорилось нами выше, за основной принцип в сегодняшней семиотике следовало бы принять «самодостраивание», что соответствовало бы стремлению выявить «естественный», «присущий» язык в описываемом объекте.

С нашей стороны в качестве возможной альтернативы к «метатеории» может быть предложен термин «аутогеория», или «аутопоэтика», который бы учитывал в своем содержании все смыслы «теории аутопоэзиса»<sup>44</sup>. Тогда следовало бы, по нашему мнению, применительно к художественной проблематике говорить не о «метаязыке» искусства, а о «внутреннем языке» или даже серии, многообразии «внутренних языков» искусства. Ведь «метаязык» и «язык-объект» в структуралистском понимании принципиально не входят между собой в непосредственный смысловой контакт — один лишь служит искусственной, условной моделью другого<sup>45</sup>. Тем временем «внутренний язык» служит единым, синтетическим образованием, позволяющим анализировать художественное явление «на его собственном языке». Это, как кажется, имел в виду М. Бахтин, когда пытался представить свое понимание метаязыка, не отказываясь при этом от самого термина: «Метаязык не просто код, — он всегда диалогически относится к тому языку, который он описывает и анализирует <...> неисчерпаемость <...> потенциальная

---

<sup>43</sup> Ср., впрочем, с особой разработкой понятия *стиля* у Ю. С. Степанова, описанной в очерке № 9.

<sup>44</sup> Параллельно с нашими первыми попытками определения аутопоэтики [Фещенко 2006а] такое же понятие ввела американская исследовательница И. Линвингстон применительно к изучению литературы и критической теории XX в. [Livingston 2006].

<sup>45</sup> Иногда говорят о «метаязыке» искусства в несколько ином смысле — как об игре между различными уровнями языка в поэтических текстах. Так, если имеет место высказывание поэта, вписанное в поэтический текст, о самом процессе творчества, то уровень этого высказывания называют «метауровнем».

бесконечность ответов, языков, кодов» [Бахтин 2002: 395]. Бахтин сравнивает ситуацию «метаязыка» с ситуацией в квантовой теории, в которой позиция экспериментатора, наблюдателя, непосредственно соотнобразуется с объектом наблюдения. Наличие этой активной позиции меняет всю ситуацию и, следовательно, результаты эксперимента. Метаязык в трактовке Бахтина на самом деле ближе к развиваемому нами понятию «внутреннего языка» и аутопоэтике, нежели к металингвистике в теории структурализма. Напомним, что Бахтин ввел понятие металингвистики, чтобы обозначить те стороны жизни языка, которые выходят за пределы чистой лингвистики. Лингвистика и «металингвистика» изучают языковые явления под разными углами зрения, дополняя друг друга, но не смешиваясь при этом. В компетенцию «металингвистики», по Бахтину, например, входят «диалогическая речь», «слово как аббревиатура высказывания», «автор как творец высказываний» и т. д. Вообще любые «диалогические отношения (в том числе и диалогические отношения говорящего к собственному слову) — предмет металингвистики» [Там же: 204].

Другой пример такого рода — уже из сегодняшнего дня. Авторы и составители антологии «Три века русской метапоэтики» (к настоящему моменту вышло четыре тома) берутся описать особую «метапоэтическую парадигму», существующую в русской поэтике. Под этим они понимают систему складывающихся взглядов самих русских поэтов и писателей на предмет творчества и на собственную поэзию. Во введении к антологии авторы вполне справедливо замечают:

Исследователя такой многомерной художественной системы, как поэтический текст, всегда подстерегает опасность привнесения чуждых тексту схем, произвольного видения, упрощения его сложности и глубины. Поразительно, но в исследованиях о поэзии знание и мнение самого художника о творчестве используется эпизодически <...>. Нами установлено, что любая поэтическая система включает в себя мысли художника о поэзии и о творчестве вообще [Три века 2002: 4].

Выделяя ряд таких текстов, как самостоятельные произведения о творчестве, автобиографии, письма, заметки на полях и др., составители постулируют особую «область уникального знания» («знания на краях»). Это те тексты, в которых сам художник-творец выступает как исследователь и интерпретатор, вступая в диалог с собственными текстами и текстами других мастеров.

Идеолог и основной автор проекта, К. Э. Штайн, резонно отмечает:

В любом художественном тексте заложены данные об отношении художника к своему детищу, к тому материалу, который является основой вербального искусства — к языку. <...> и в произведении, и слове как его первоэлементе заложены, как в генетическом коде человека, потенции к познанию бытия и самого процесса творчества [Штайн 2002: 604].

Исходя из этого утверждения, исследовательница делает попытку выявить «авторский код», содержащийся в «метаязыке поэтического текста», в процессе анализа рефлексии, т. е. «самоинтерпретации, которая осуществляется поэтом на протяжении всего творчества, причем не всегда осознанно» [Там же]. Вот эта авторская поэтика и получает имя «метапоэтики». К. Э. Штайн выделяет исторически развивающуюся «общую метапоэтику», т. е. систему метапоэтических данных, скрепленную в единый метапоэтический текст («ткань в общей ткани текста»); и сеть составляющих ее частных метапоэтик — конкретных принципов творчества, изложенных или подразумеваемых в авторских текстах.

Особенно значительной в этих изысканиях нам представляется идея К. Э. Штайн о том, что метапоэтика как особая модификация творчества характеризуется тесным соотношением научных и художественных посылок. Язык писателя (художника, мыслителя) всегда личностным, индивидуальным образом соединяет опыт науки и искусства. Он антиномичен по существу, так как является и наукой, и искусством одновременно. Метапоэтика как дисциплина, призванная изучать этот язык, — это, по мысли К. Э. Штайн, «сложная саморегулирующаяся система, взаимодействующая, с одной стороны, с творчеством, с другой, с наукой — не только гуманитарным, но и естественно-научным знанием <...> Развитие ее идет на основе творчества, поэтому эта система открытая, нелинейная <...>» [Там же: 608]. Нам очень близко такое понимание творческого процесса. Равным образом мы разделяем интерес к словарю и к исследовательскому арсеналу синергетики. Однако еще раз отметим: употребление здесь, как и у Бахтина, термина «мета» больше соответствует смыслу «ауто». Термин «аутопоэзис», как нам представляется, призван разрешить препятствие, чинимое так называемой метатеорией структурной поэтики и семиотики.

\* \* \*

Все вышеизложенные размышления касались, по большей части, аутопоэтики как возможного метода — метода творчества, метода исследований, метода действия в науке и искусстве. Но за аутопоэтическим методом «маячит» что-то еще, выходящее за пределы сугубо инструментальной теории. Это «что-то» имеет отношение к способу мировидения, мироощущения, если не к самому мироощущению. Так как для словесника — любого творческого человека, имеющего дело со словом, — путь к новому знанию неминуемо проходит через язык, попытаемся приблизиться к сути «аутопоэтического мироощущения», руководствуясь данными языка, обычного и поэтического.

Целесообразно в этой связи рассмотреть этимологическую перспективу вводимого термина. Что, собственно, значит **АУТО**, отличное от **МЕТА**? В древнегреческом *αυτο* — приставка, обозначающая: 1) *природное свойство, естественность*; 2) *подлинность, чистота*; 3) *внутренняя независимость, самоопределение; самопроизвольность*; 4) *совместность*; 5) *точность*; 6) *возвратность и взаимность действия*. Уже одно только гнездо значений убеждает нас в мысли о правомерности применения этого термина в нашей области. Выделим из этого списка примечательные для нас смыслы.

Во-первых, это мотив «естественности» в противоположность «искусственности»: греч. *Αυτο-γενής* — «сам собою произошедший».

Во-вторых, мотив «подлинности, первоисточника» в противоположность «поддельности, декоративности, вспомогательности» (англ. *authentic* — «аутентичный, достоверный, подлинный»).

В-третьих, мотив «автономности, самоопределения» в противоположность «внешней заданности»: греч. *Αυτό-ματος* — «сам собою движущийся, сам собою случающийся, самодейственный». Отсюда вытекает четвертый мотив — «случайности, случая»: греч. *Από του αυτομάτου* — «по случаю, случайно, самопроизвольно». Вспомним, что мотив «случайности» играет большую роль и в авангарде (С. Малларме) и в теории аутопоэзиса. Любопытно, что греческое слово *αυτοποιητικός*, соответствующее современному «аутопоэзису», буквально означает следующее: «делающий или представляющий самый предмет, а не его подобие». Этот смысл очень важен для прояснения новой «аутопоэтики» на фоне прежней «метапоэтики».

В-пятых, наконец, нельзя не отметить мотив «совместности, взаимности, согласованности», который предполагает рассматриваемый нами термин.

Образуемое местоимение от *avto* — греч. *avtós* имеет следующий ряд значений: 1) *сам* (греч. *av kav' avtón* — «сам по себе, как таковой»)<sup>46</sup>; 2) *как таковой, подлинный, истинный*; 3) *тот же самый, такой же*; 4) *самый, как раз такой*. Таким образом, общее здесь — значение «самости, таковости, тождественности», противопоставляемое «инаковости, дружости». В латыни этому соответствует *ipse* и *idem*<sup>47</sup>. В английском — *self* и *same*. В русском эквивалентом *avto* выступает лексема «сам» во всех ее модификациях. Словарь Черных дает такую этимологию: САМ, полн. САМЫЙ — И.-е. \**somos*, корень \**sem*. Ср. гот. *(sa)sama* «тот (же) самый», далее греч. *оμος* — «один и тот же, одинаковый» (ср. греч. *омолоγία* «самоподобие»). Близкий смысл содержится также в лексеме СВОЙ. Согласно Черных, *свой* значит «принадлежащий, свойственный себе (производителю действия), собственный, родной». Отсюда — слово «свойство», как «нечто присущее чему-либо»<sup>48</sup>. Недалеко отстоит и СОБЬ — «существо», откуда — «особь», а также СОБЬСТВО. Срезневский дает толкование: СОБСТВО есть вещь сложившаяся и сущностная, в нем же сошлись разные вещи, набор случайных признаков, как они являются в единой вещи и в единой деятельности.

Итак, из всех этих языковых данных мы можем заключить, что термин «аутопозис» ассоциируется — и лексически, и сущностно — с такими понятиями, как: автономность, самоорганизованность; взаимность, согласованность; самость; свойственность, своеобычность. Мы вкратце рассмотрели, как эти значения этимологически взаимосвязаны друг с другом в истории языка. Обратимся теперь к некоторым культурным смыслам, носителями которых являются вышеозначенные семантические единицы.

Еще к Гераклиту восходит таинственное понятие о «самовозрастающем логосе». Что именно имел в виду Гераклит, употребив эту идиому, не совсем, однако, ясно. Известно тем временем, что собственно слово «Логос» вмещало в себя какое-то невообразимое

<sup>46</sup> Ср. с авангардистским «Слово как таковое», «Буква как таковая» и т. п.

<sup>47</sup> Ср. с понятием «*idem*-форме», развиваемым В. Аристовым в [Аристов 2006].

<sup>48</sup> Ср. с названием автобиографии В. Хлебникова — «Свояси», образованным от наречного выражения «восвояси».

(с современных позиций) количество смыслов. Это и «слово», и «разум», и «речь», и «язык», и «смысл», и «закономерность», и многое другое. Все это мыслилось, чувствовалось, переживалось как нечто единое, нерасчлененное — один концепт для целой вереницы представлений. И в то же время ясно осознавалось, что это «нечто» не зависит полностью от человеческого произволения. Оно способно на автономное движение, на своезаконное возрастание. К самодвижению причастны, стало быть, и слово, и язык в его целостности, и мысль и речь человеческая, равно как и отдельные смыслы языка и речи. Логос — в постоянном колебании от Хаоса к Космосу, от невыраженного к выраженному, от сказуемого к несказанному.

В древнем индуизме греческому «Логос» примерно соответствовало санскритское «Атман». Это тоже еще глубоко сакральное, синкретичное понятие, предполагающее целый круг значений — от сферы «мысли» до сферы «духа». Слово «атман» означает «я», «сам», «самость». Инвариантом неисчислимого множества значений здесь выступает значение «самотождественности», «покоя вещи или явления в себе самом». Эту семантику прокомментировал в очень любопытном контексте А. Белый — в своей речи памяти А. Блока:

Поэзия есть философия конкретного разума. <...> Поэтическое и конкретно-философское сознание пересекаемы в «со»-знаниях философа и поэта при условии, что это «со» переживается не как механическое начало абстрактного синтеза, а неким организмом, где «со» есть «само», или «Selbst», к которому взывал Ницше, то самое Selbst, которое в точном переводе на санскритский язык является «Атманом» или конкретно переживаемым Духом. В этом смысле всякое самосознающее знание, во-первых, духовно, а во-вторых, конкретно, что выражено в философии Индии трехярусной формулой погружения Духа в мир тайн: *Атман — Будхи — Манас* есть знак нисхождения, три стадии нисхождения, где *Атман — Само*, *Будхи — Со*, переживаемые как «со» чувствий и знаний, а *Манас* есть акт разумного знания отдельного индивидуума: *Атман-Будхи-Манас* прочитываемо, как мир *Само-со-знания* нашего. <...> Понять Блока-поэта — понять организующий центр само-со-знания Блока: его *само* или «Атман», действующий сквозь личность; это значит — понять: Блок, как крупный поэт, был поэтом-философом, конкретным философом [Памяти Александра Блока 1922: 8].

Атман, в трактовке Белого, это то в нашем сознании, что связывает все остальное с самим собой. Это некоторый самопроизвольный



центр в человеке — САМО всех его действий, мыслей, речей. Здесь от мистических протопредставлений древнейших мифологий мы подходим уже к современной тематике — к вопросу о самосознании творческого человека. Для А. Белого, берущегося проследить «историю самосознающей души», элемент САМО становится определяющим — и в теории, и в практике. В сознании человека, утверждает он, первично не «со» и не «знание», а «само» — «само-со-знание»:

Сознание есть первичная и единственно данная нам интуиция целого; «Я» есть интуиция сознания, т. е. то, в чем пересечены представления содержания, формы, субъекта, объекта, миров внешнего и внутреннего. «Я» — ни внешне, ни внутренне, ни субъект, ни объект. Оно есть «Само» нашего «Со» (состава) знаний; осознание мира сознания, как единственно автономного, поднимает проблему Само-со-знания, как сознания собственно <...> [Белый 1999: 16].

Если для А. Белого открывается автономный, самоорганизующийся элемент в мире творящего сознания, то другой русский мыслитель, А. Лосев, видит этот элемент в мире вещей как таковых. Примечательно, что истоки своего учения об «абсолютной самости» вещей Лосев видит, как и Белый, в «Упанишадах» — в мифологеме Атмана: «Самое главное, — пишет он в трактате “Самое само”, — это сущность вещей, самость вещи, ее самое само» [Лосев 1994: 300]. Без этого «самого» — основного и существенного инварианта ее — вещь представала бы перед нами как что-то чисто внешнее и случайное. Вещь поэтому определима только из себя самой. Ни форма, ни материя, ни признаки или свойства ее не могут быть определяющими:

<...> определить абсолютную индивидуальность вещи — значит утратить ее как предмет определения. Найти самое само вещи — значит не иметь возможности высказать о ней ни одного предиката. Только такая, абсолютно лишенная всяких признаков и предикатов, сущность вещи и есть ее абсолютная индивидуальность, ее самое само [Там же: 325].

«Самое само» вещи, по Лосеву, дано нам только в виде символа. Символ — не простой знак (как его понимает учение о знаках — семиотика), он — знак именно этой вещи, можно сказать, ее собственный знак, «помета сути вещей». Проявление вещи вовне как символа знаменует собой некоторый процесс внутри вещи. Этот процесс — становление вещи, причем «самое само есть самопроизволь-

ное, самопорождающее становление. И только потому, что оно есть самовозникающая в каждый мельчайший момент новость, только поэтому оно и есть оно само, т. е. абсолютная индивидуальность» [Там же: 335]. Лосев здесь вплотную подходит к идее аутопоззиса, пусть пока и в философской плоскости. То же самое делает и А. Белый — уже не только в теории, но и в художественной практике. И тот, и другой подчеркивают динамический характер самознания человека (Белый) и становления самости вещи (Лосев). Творческое сознание — порождающее ли (Белый), воспринимающее ли (Лосев) — принципиально самодеятельно, самопроизвольно.

По сути, из этих постулатов и вырастает все авангардное мышление, ведь Авангард начинается с утверждения: абсолютности творчества; индивидуальности творца; абсолютной новизны. Поэтому «самое само» — это еще и одно из имен Авангарда. И его описывает А. Лосев в следующем пассаже из своего трактата:

Если все действительно индивидуально, то и каждый мельчайший момент, как его ни понимать, в статическом разрезе или в протекании, тоже абсолютно индивидуален. Нужно даже сказать, что все абсолютно и индивидуально именно потому, что каждый мельчайший момент всего, как бы он мал ни был, тоже индивидуален. Все индивидуально потому, что все в каждый момент и в каждой своей части абсолютно ново, абсолютно небывало. Но что же может значить иное, как не то, что все в каждый новый момент и в каждой своей части абсолютно заново возникает? Индивидуальность есть всегда новость, небывалое, а новость — это всегда есть возникновение. И даже больше того. Если такое возникновение в чем-нибудь зависит от предыдущего и в каком-нибудь, хотя бы в мельчайшем своем, моменте определено этим предыдущим, то оно уже не будет абсолютной новостью и та индивидуальность, которая тут возникла, уже не будет индивидуальностью абсолютной. Значит, возникновение нового, потребное для индивидуальности, есть возникновение, не зависящее равно ни от чего, но зависящее только от себя самого, только от собственного самоутверждения и от собственной свободы. Другими словами, абсолютная индивидуальность предполагает самопроизвольное возникновение, или самоутверждающееся самое само [Там же].

Сам Авангард предпочитает, впрочем, выражаться более кратко, резко и решительно. Так, известный деятель русского авангарда Арс. Авраамов в этой связи заявляет: «Таким образом, законченный творец не сочинитель, но импровизатор..... Долой интерпретаторов!

Да здравствует авто-импровизация!» [Авраамов 1914: 79, 80]. «Авто-импровизация» — во всем, от житейского поведения до техники творчества. Не есть ли и «автоматическое письмо» сюрреалистов — первое сознательное проявление принципа аутопоэзиса в художественном творчестве? Л. Арагон, один из главных теоретиков французского сюрреализма, кажется, имел в виду именно его, когда говорил о «внутренней музыке» в поэтическом творчестве и о формирующейся в процессе писательства какой-то «исключительно внутренней модели». Эта «внутренняя модель» реализуется в принципе «автоматического письма». «Смысл, — постулирует Арагон, — формируется помимо вас. Слова, сливаясь вместе, в итоге начинают что-то значить» (цит. по [Шенье-Жандрон 2002: 105]). Так аутопоэзис добирается и до самой материи творчества — до поэтического языка.

Еще В. фон Гумбольдт отметил, что «язык самодеятельно возникает только из самого себя». А еще раньше великий романтик-авангардист Новалис свидетельствовал: «Как раз своеобразие языка — что он озабочен только самим собой — никому не ведомо». Новалис мог только тешить себя этой глубокой истиной. Теперь — в XX в. — это не только стало «ведомо», но и всерьез взято на вооружение — прежде всего художниками авангардного толка. Известна черновая запись В. Хлебникова: «творчество языком самого себя». Этот мотив — мотив «самости» — получил своеобразное развитие в его «Записной книжке». Хлебников словотворствует здесь, медитируя на корневом элементе «сам»:

Самь. Самость. Самостный.

Признак самости: самый, самь самизна

Самота.

Самастый — своеобразный лик. Бессамный.

Самовничаю. Самовник. Самовой

Самовый венок.

Самный. Самовничий.

Самовизна

Самодей — самодейный человек.

Самкий

Самую один я в поле. Самь — до-полая стихия [Неизданный Хлебников 1928—1933: 4].

Итак, «самь» — стихия. Эта идея развернется затем в фундаментальное — по художественной, в первую очередь, значимости — учение Хлебникова о «самовитом слове»: «Найти, не разрывая круга корней, волшебный камень превращения всех славянских слов, одно в другое, свободно плавить славянские слова — вот мое первое отношение к слову. Это самовитое слово вне быта и жизненных польз» («Свосяси»). «Самовитое слово» — значит самодвижущееся слово. «Самовитые речи» — значит «самопорождающиеся» речи. «Таким решительно новым будет сочетание слов по их внутренним законам, кои открываются речетворцу, а не по правилам логики и грамматики, как это делалось до нас» — это уже из декларации А. Крученых «Новые пути слова».

В словотворчестве футуристов мы находим впервые художественное воплощение того самого гераклитовского «логоса»; также впервые — принцип аутопоззиса в языковом действии. Аутопоззис слова и аутопоззис мысли, или, по выражению современного наследника Авангарда, поэта Г. Айги, — поэтическую «самомысль». Человек Авангарда — по преимуществу самодетельный человек. Именно о таких людях писал А. Платонов. «Самодетельные люди» в его понимании — это люди, стремящиеся остановить энтропию, «преобразовать энергию существования» путем «самодетельания» в своей жизни. Авангардное творчество всегда имеет в себе некоторый внутренний двигатель, создаваемый каждый раз по индивидуальной, глубинной модели. Модель его — не серийная, а сериальная, т. е. отсылающая не к внешним образцам, а к внутренним ресурсам. Это не просто работающая (поэтическая) модель, но модель саморазвивающаяся (аутопоэтическая).

В заключение этой части можно сказать: аутопоэтика — это не наука и не искусство, не теория и не техника, не методология и не методика. Это понятие включает в себя *все* перечисленные аспекты, добавляя что-то еще. В авангардном искусстве все это слито в едином творческом поиске. Точнее будет сказать, что аутопоэтика — это творческое самоощущение художника, материализующееся в той или иной форме деятельности. Прежде всего, это: формы жизни — грамматика жизненного пути художника; затем формы искусства — конкретная художественная практика; и, в конечном счете, формы языка — те минимальные единицы художественного языка, которые определяют основные темы и творчества, и жизнетворчества творца. Все эти формы, взятые

вместе, а не по отдельности, выявляют в художнике «внутреннего человека». Выше мы попытались определить аутопоэтику как мироощущение, миропонимание. Свидетельства из истории языка, а также из поэтики самих художников дают нам достоверное основание говорить об аутопоэтическом мировидении, берущем начало в горниле Авангарда, и о становлении соответствующего аутопоэтического метода, приходящего на смену метапоэтическому.

Наверное, более точным словом для описания сущности аутопоэтики было бы слово «опыт». В русском языке ему соответствуют такие значения, как: 1) совокупность знаний, умений, навыков, вынесенных из жизни, практической деятельности и т. п.; 2) знание жизни, основанное на пережитом; 3) вся совокупность чувственных восприятий, приобретаемых в процессе взаимодействия с внешней природой и составляющих источник всех наших знаний о мире; 4) воспроизведение какого-либо явления или наблюдение нового явления в определенных условиях с целью изучения, исследования; эксперимент; 5) попытка осуществить что-либо, пробное осуществление чего-либо. Аутопоэтика — это и деятельность, и знания, и переживания, и взаимодействия, и наблюдения, и эксперимент — одно без отрыва от другого. Любой опыт творчества может быть рассмотрен как аутопоэтический. Так, внутренний опыт художника подсказывает ему метод творчества, а последний в свою очередь подсказывает исследователю этого художника верный метод изучения.

Может быть, более других сущность опыта обрисовал Ж. Батай, французский мыслитель-экзистенциалист, когда писал:

Внутренний опыт — поскольку принцип его не может заключаться ни в догме (моральный подход), ни в науке (знание не может быть ни целью, ни началом опыта), ни в поиске идущих на пользу состояний (эстетический и экспериментальный подход) — не имеет иных целей и забот, кроме самого себя. Открываясь внутреннему опыту, я выставляю его как ценность и как авторитет <...>. Я называю опытом путешествие на край возможностей человека [Батай 1997: 23].

Область внутреннего опыта, согласно Батаю, не ограничивается какой-то одной областью — языком или изображением, мыслью или звучанием. Он включает в себя весь спектр возможных деяний. Соответственно, оцениваться он может только по всему спектру возможностей, заложенных в него творцом. Но как на деле оценить полноту внутреннего опыта? «Ценность и авторитет подразумевают строгость

метода, существование сообщества» [Там же]. Метод — вот путь от внутреннего опыта к внешнему его выражению. Опыт «облекает» себя в выражение, в язык. Но внешний язык — не абсолютный критерий, он может стать таковым только в постоянной отсылке к внутреннему опыту, к индивидуальному носителю этого опыта, подобно фигуре, постоянно отсылающей к своему фону и не существующей вне его. «Смысл каждой вещи ты должен соотносить как раз с этим характеризующим тебя отличием» [Там же: 178] — таково условие метода.

Вопрос коммуникации, т. е. сообщаемости и интерпретируемости опыта, как раз и сводится к принципам метода. А основной принцип метода — непрерывная постановка всего под вопрос. Метод никогда не может быть единственным и исчерпывающим, но только множественным и, как выражается Ж. Батай, «ускользающим», «переходным». Опыт, убежден он, не может быть сообщен, если метод статичен и неизменен. Но что такое «сообщение»?

Все твоё существо держится на деятельности, которая связывает несчетное множество составляющих тебя элементов с напряженным сообщением этих элементов между собой. Как раз заразительные движения энергии, теплоты или взаимопереходов и образуют внутреннюю жизнь твоего органического существования <...>. Дальше — больше: жизнь не ограничивается этим неуловимым внутренним строением; она струится вовне, непрестанно открываясь тому, что течет или бьет ключом ей навстречу. Этот составляющий твоё существо водоворот сливается с водоворотом других людей, образуя необъятную, охваченную размеренным движением фигуру [Там же: 178, 179].

Сообщение, стало быть, это само-общение и со-общение опытов. Иными словами, *autopoetica*.

### 3. ГУМБОЛЬДТИАНСКАЯ ИДЕЯ «ЯЗЫКА КАК ТВОРЧЕСТВА» В РУССКОЙ ЛИНГВИСТИКЕ, ПОЭТИКЕ И ПОЭЗИИ XX в.

В числе влияний учения Вильгельма фон Гумбольдта на русскую мысль не последнее место занимает его воздействие, прямое или опосредованное, на становление новой русской поэзии рубежа XIX—XX вв. и на саму теорию поэзии, языка и поэтического языка. Известно, что характерной чертой русской мысли о языке был зачастую очень тесный контакт между теоретиками и практиками поэтического слова. Отмечается, что подчас поэты, по выражению Ст. Кессиди, автора книги о становлении русского литературного критицизма [Cassedy 1990], «оказываются раньше» или «на самом перекрестье» литературных теорий и лингвистических идей своего времени; особенно это относится к эпохе начала прошлого века. Однако и обратное влияние лингвистики на поэтическую теорию и практику — тоже характерная черта русского «поворота к Логосу» начала XX в. как части общемирового поворота к языку (см. подробнее в [Фещенко 2009]). И именно об этом аспекте русской традиции философии языка как творчества, линии В. фон Гумбольдта и А. А. Потебни, получающей развитие в поэзии и поэтике Серебряного века, пойдет речь в данном очерке.

#### **Энергичная концепция языка В. фон Гумбольдта и русская лингвистика: возможно ли творчество в языке?**

В. фон Гумбольдт впервые обращается к проблеме лингвистической природы поэзии в главке «Характер языков. Поэзия и проза» своего известного труда «О различии строения человеческих языков и его влиянии на духовное развитие человечества», переходя от рассмотрения частных сторон взаимодействия в языке к более общим. Он отмечает, что существуют «два проявления языка, где все эти стороны не только самым решительным образом сходятся, но и само понятие частности утрачивает смысл из-за преобладающего влияния целого. Это — поэзия и проза» [Гумбольдт 2000: 183]. Таким образом,

поэзия и проза выделяются им в специфические формы существования и функционирования языка, в которых доминантным становится «преобладающее влияние целого», т. е. их особая организованность с определенными целями. Гумбольдт называет поэзию и прозу «проявлениями языка», предопределяемыми его «исконным укладом» и постоянным воздействием на их развитие. Причем тяготение к поэзии и прозе связывается им с «незаурядностью формы конкретного языка», т. е. «одинаковому развитию той и другой в соразмерном соотношении». В духе романтического идеализма богатство и совершенство языка определяется здесь развитостью именно обеих форм бытования языка и развитостью «интеллектуальной сферы». Развитость же интеллектуальной сферы связывается им с многообразием «проявлений языка»: «Язык литературы может процветать, лишь пока его увлекает за собою духовный порыв, стремящийся расширить сферу своего действия и привести мировое целое в гармоническую связь со своим собственным существом» [Там же: 189]. Художественная литература, согласно немецкому лингвисту, является высшим и наиболее гармонично организованным проявлением языка.

В. фон Гумбольдт устанавливает далее следующее соотношение: обыденная речь — научная речь — прозаическая речь — поэтическая речь. В отличие от обыденной речи, прозаическая и поэтическая речь («возвышенная речь», которая после Гумбольдта объединятся в понятие «художественной речи») имеет «внутреннее формальное строение». С другой стороны, отмечает он, для поэзии всегда существенно необходима внешняя художественная форма. Это диалектическое единство и будет в дальнейшем положено в основу лингвистической поэтики и одновременно, как будет показано ниже, заложит принципы поэзии XX в. Однако сам немецкий лингвист не идет далее сопоставления поэзии с музыкой и посвящает основное свое внимание историческим истокам прозы и поэзии, а также разграничению научного, философского и поэтического стиля в формах языка. Это направление будет продолжено его русским последователем А. Н. Веселовским в «исторической поэтике» и А. А. Потебней в «поэтике теоретической», в изучении «поэтического и прозаического мышления» (см. [Bartschat 2006]).

Поэзия и проза, согласно А. А. Потебне, соответствуют двум «состояниям мысли, сказывающимся в двух состояниях слова» [Потебня 2006: 194]. Впрочем, это уведет русского лингвиста к размытию границ между обыденным и художественным в его тезисе о том, что



«слово само по себе должно быть названо поэтическим произведением». Такая же тенденция станет характерной и для западной традиции так называемого «идеалистического, или эстетического языкознания» (К. Фосслер, Б. Кроче, Г. Шухардт и др.), зашедшей довольно далеко от самого Гумбольдта в эстетизации языковой деятельности. При этом на вооружение берется ключевой и самый известный тезис немецкого лингвиста — о разграничении языка как статической системы (эргон) и языка как деятельности (энергейя). Остановимся чуть подробнее на этом моменте гумбольдтовской концепции.

Важно, в каком контексте высказана данная знаменитая мысль В. фон Гумбольдта. Из биографических свидетельств известно, что на мысль о «языке как деятельности» его вдохновили, с одной стороны, его штудии по баскскому языку с его оригинальной эргативной структурой, а с другой — его чтение Э. де Кондильяка и Д. Дидро [Aarsleff 2002: 202]. В частности, на него повлиял кондильяковский анализ измененного порядка слов в поэтических текстах («Ода Горация»), создающего эстетический эффект «энергичности». Идея «энергии» в поэзии была на слуху в эпоху Просвещения (о ней пишет и Дидро), в частности статья «Энергия» появилась в «Encyclopedie methodique. Grammaire et literature» (1782) под авторством ученого-энциклопедиста Николя Бозе. Энергия здесь определяется следующим образом: «Energie est cette quantité qui, dans un seul mot ou dans un petit nombre des mots, fait appercevoir ou sentir un grand nombre d'idées» (цит. по [Ibid.: 202]). В понятие энергии вкладывается здесь смысл наибольшей наполненности слова идеями.

Сама идея энергии, по всей видимости, подсказана Гумбольдту именно эстетическим контекстом. Однако уже в его собственных текстах она приобретает более абстрактный и общий характер. Сначала она выражается с использованием немецких терминов *Erzeugtes* и *Erzeugung*: «Язык следует рассматривать не как мертвый продукт (*Erzeugtes*), но как созидающий процесс (*Erzeugung*)» [Гумбольдт 2000: 69]. В основу антиномии кладутся признаки «постоянное-преходящее», «предельность-беспредельность», «законченное-длящееся», «замкнутое-открытое», «мертвое-живое», «мумиобразное состояние в письме — воссоздание в живой речи» (см. [Постовалова 1982: 93—113]).

Оппозиция «эргон — энергейя» становится центральным противопоставлением в его концепции, получая свое выражение в его знаменитой формуле «Язык есть не продукт деятельности (*Ergon*), а деятельность (*Energeia*)». Несмотря на диалектическое противопо-

ложение, акцент делается на энергейе. При этом нужно иметь в виду, что определение языка как энергейи относится Гумбольдтом по преимуществу к генетическому плану, т. е. к языку в моменты его зарождения. Рассуждения о первоисточках языка характеризуют его как типичного романтического мыслителя, а его соображения о динамизме и созидательности возникновения языка соотносятся с другими романтическими мифами о языке. Например, с руссоистским мифом, в котором тоже используется категория энергии. У Ж.-Ж. Руссо мы находим мысль об «энергичности» первоязыка: «Первый язык человека, наиболее всеобщий и наиболее энергичный, — единственный язык, который был нужен человеку еще до того, как возникла необходимость в чем-то убедить собравшихся вместе людей, — это крик самой Природы...» (цит. по [Деррида 2000: 411]). Правда, в отличие от Руссо, Гумбольдт видит движущую силу языкового развития не в природе, а в человеческом духе.

Среди всех частных противоположений, связанных с оппозицией «эргон—энергейя», особый интерес для моего дальнейшего изложения, т. е. в свете русского гумбольдтианства, ориентированного на поэтику, представляет антиномия *творческого-нетворческого* в языке. Гумбольдт видит в энергейе творческое начало в языке, но что именно это означает в его текстах? Достаточно привести список сочетаний, в которых содержатся лексемы «творчество» и «языкотворчество», чтобы задуматься о постоянстве и значимости этой категории в его концепции:

языковое творчество  
 языкотворческая сила человечества  
 развитие творческой силы  
 духовная деятельность в языковом творчестве  
 акты языкотворческого духа  
 всеобщее языкотворческое начало в человеке  
 языкотворческий порыв  
 языкотворческое сознание  
 разумно творящие силы  
 язык в вечном творении  
 самодеятельность творческой силы языка

Возникает вопрос: что именно вкладывается здесь в понятия творчества и творческого и чему именно это противопоставляется? Общая модель такова: есть человечество, народы, обладающее духом, духов-

ной деятельностью, сознанием, неким всеобщим началом, силами и порывами, которые в совокупности «творят» язык. При этом язык имеет свойство «твориться» самодеятельно, т. е. бессознательно. Согласно Гумбольдту, языки неразрывно связаны с внутренней природой человека и скорее исторгаются из нее самодеятельно, чем производятся ею произвольно (см. [Постовалова 1982: 77]). Гумбольдт пишет о «самостоятельной деятельности», рассуждая, например, о превращении звука в членораздельный, когда он становится самостоятельно творящим началом. Творцом может быть также и отдельный индивидуум, поскольку языки, являясь творением народов, могут порождаться только в отдельном человеке. Итак, в качестве субъекта творческой деятельности могут выступать: человечество, народ, отдельный человек, сила духа и — косвенным образом — сам язык. Творческое ассоциируется с продуктивной деятельностью, связанной с привнесением нового, тогда как нетворческое — с пассивной, репродуктивной деятельностью по воспроизведению наличествующего в системе по готовым стандартам.

Понимание языка как энергеи, как незамкнутой, динамической системы и принятие нового, творческого в языке взаимно определяют друг друга в концепции В. фон Гумбольдта. При этом он считает, что творчество (порождение, созидание) возможно только в первоначальном изобретении языка: «Подлинное и полное творение звуковой формы могло относиться только к первым шагам изобретения языка, то есть к тому состоянию, которое нам неизвестно и которое мы предполагаем как необходимую гипотезу» [Гумбольдт 2000: 96]. В иных случаях он говорит о «преобразовании» или «возрождении». Стало быть, постулируя творческое начало в языке, он пытается между тем разграничить области и степени его присутствия. Что нельзя сказать о большинстве его последователей, как на Западе, так и в России, полагавших что весь язык представляет собой творчество. С другой стороны, в гумбольдтовских размышлениях о поэзии как раз категория творчества отсутствует, что было бы естественно ожидать. Однако эту более логичную связь станут отмечать уже позднейшие последователи-гумбольдтианцы и сами поэты, инспирированные мыслью немецкого лингвиста.

Так или иначе, В. фон Гумбольдт первым из философов языка поднимает вопрос «возможно ли творчество в языке», на который дальнейшая лингвистика будет давать различные ответы. Но проблема заключается в том, что понятие творчества могло трактоваться чрез-

вычайно широко и по-своему каждым мыслителем. Оно употребляется, как правило, не в качестве термина, а как само собой разумеющееся представление с более-менее расплывчатым смыслом (см. об этом в очерке № 1). Так, для А. А. Потебни, воспринявшего идеи Гумбольдта через посредство интерпретаций Г. Штейнтала, язык есть «полнейшее творчество, какое только возможно человеку» [Потебня 1999: 195], а искусство «то же творчество, в том самом смысле, в каком и слово» [Там же: 163]. При этом Потебня применяет тезис своего немецкого учителя об энергее и объясняет динамизм поэтического слова коммуникативным актом: «В искусстве каждый случай понимания художественного образа есть случай воспроизведения этого образа и создания значения. Отсюда вытекает, что поэзия есть сколько произведение, столько же и деятельность» [Потебня 2006: 196]. Очевидно, что, исходя из гумбольдтовского тезиса о языке как двухаспектном — статически-динамическом — начале, русско-украинский лингвист уравнивает язык и поэзию в их творческих потенциях производства смысла и образности.

Для последователя А. А. Потебни харьковского лингвиста А. Л. Погодина язык тоже есть постоянное творчество мысли, как выражение самосознания человека [Погодин 1913]. Но уже Д. Н. Овсяннико-Куликовский, другой представитель русского гумбольдтианства, выдвигает более предметную трактовку «языкового творчества» как творчества художественного, рассматривая искусство как самостоятельную функцию духа, как «творчество мысли». Поэзия, согласно ему, есть «энергия мысли», направленная «куда-то выше речи» [Овсяннико-Куликовский 2006: 212]. Заметим, однако, что понятие энергии здесь имеет иной смысл, пропущенный через физикалистские теории того времени (см. [Simonato 2005]).

Далее эту мысль развивает еще один ученик Потебни А. Г. Горнфельд в отмеченной известным психологизмом теории толкования художественного произведения, где творчество — это уже часть процесса восприятия («творчество истолкования», «творчество воспринимающих»):

Как язык, по бессмертному определению В. Гумбольдта, есть не *ergon*, а *energeia*, не завершенный капитал готовых знаков, а вечная деятельность мысли, так и художественное произведение, законченное для творца, оно есть *не произведение, а производительность*, долгая линия развития, в которой само создание есть лишь точка, лишь момент; разумеется,

момент бесконечной важности: момент перелома. Мы знаем уже, что нет в искусстве, как и нигде нет, творчества из ничего; мы знаем, что если традиция без творчества, ее обновляющего, бессмысленна, то творчество вне традиции просто немислимо [Горнфельд 2006: 402].

Переноса тезис об энергичности языка в плоскость толкования художественных произведений, Горнфельд сделал попытку утвердить его в литературоведении и литературной критике.

У философа Г. Г. Шпета, тоже придерживающегося гумбольдтианской линии в философии языка, возникает идея о творчестве как отборе языковых средств. Для него, в отличие от других последователей немецкого ученого, творение осуществляется не вообще в языке, а в процессе воплощения смысла посредством преобразования уже наличных языковых форм:

Смысл жаждет творческого воплощения, которое своего материального носителя находит если не исключительно, то преимущественно и образцово в слове. Именно развитие и преобразование уже данных, находящихся в обиходе форм слова, и есть творчество, как логическое, так и поэтическое [Шпет 1927: 45].

При этом Шпет признает за Гумбольдтом идею о давлении готового языка, традиции, на творческое сознание, ср. у Гумбольдта: «Тем же самым актом, посредством которого человек из себя создает язык, он отдает себя в его власть» (цит. по [Рашишвили 2000: 15]). Следуя потебнианской линии в философии слова, русский философ утверждает необходимость особого творческого акта для конструирования смыслового содержания слова как предпосылки для сообщения и понимания. Таким образом, Г. Шпет противопоставляет творческое репродуктивному, в согласии с духом учения немецкого классика. Шпет восполняет ту логическую процедуру, которая не была доведена до завершения Гумбольдтом, — применение понятия внутренней формы как носителя энергии к области поэтического творчества, поэтического языка. Разграничивая логическую внутреннюю форму и поэтическую (в «художественно-поэтическом творчестве») Шпет постулирует в последней идею о целемерном созидании: «Произведение есть продукт некоторого целемерного созидания, т. е. словесного творчества, руководимого не прагматической задачей, в внутренней идеей самого творчества, как *suū generis* деятельности сознания» [Шпет 1927: 142].

Идея творчества осмысливается здесь уже в тесной связи с поэтическим (художественным) творчеством, которое преобразует существующие в языке связи в результате творческого акта (см. также о психологическом аспекте описываемого явления [Зинченко 2010]).

Представитель другого лагеря русской философии языка начала XX в. В. Н. Волошинов основывает свою концепцию языка как творчества на критике школы «индивидуалистического субъективизма» с позиции социологического подхода. Согласно этому подходу, творческая природа слова реализуется только в процессе социальной коммуникации: «Слово — это костяк, который обрастает живой плотью только в процессе творческого восприятия, следовательно, только в процессе живого социального общения» [Волошинов В. Н. 1926: 260]. В результате взаимодействия человека с социумом возникают, по Волошину, специальные виды «идеологического творчества»: «Творчество языка не совпадает с художественным творчеством или с каким-нибудь иным специально-идеологическим творчеством» [Волошинов В. Н. 1928: 149]. Критикуя положения потембинской школы, рассматривающей творчество языка как аналогичное художественному творчеству, Волошинов решительно разводит эти понятия и утверждает социальный (идеологический) фактор в различных видах «творчеств».

Аналогичный подход, уже с позиции соссюрговской дихотомии «язык—речь», развивает и М. М. Бахтин, отрицая возможность «языкового творчества» в пользу «творчества речевого». В других социолингвистических теориях 1920—30-х гг. это положение доводится до экстремума, вплоть до критики самого понятия «языкового творчества». Так, Р. О. Шор с твердых соссюрианских позиций возражает против того представления, что языковое творчество есть достояние индивида:

...вся речевая деятельность индивида протекает в рамках передаваемого ему коллективом языка; <...> новые формы, создаваемые языковым творчеством индивида, слагаются на материале и по образцам этого языка — традиционного достояния коллектива — и <...>, следовательно, язык — не естественная, биологическая функция человеческого организма, но традиционное культурное достояние коллектива [Шор 1926: 43].

Таким образом, русская лингвистика, ориентированная на социологический подход, будет отказываться от концепции языка как

творчества. Исключение из этой тенденции представляют, впрочем, теории двух крупнейших лингвистов XX в. — В. В. Виноградова и Р. О. Якобсона, — в равной мере учитывающих как гумбольдтианскую традицию, так и новое соссюррианское учение.

В. В. Виноградов рассматривает «индивидуально-языковое и литературно-художественное творчество» в рамках «социально-языковых систем». И он уже оперирует понятием творчества на основе соссюрровского различения речи и языка. Язык литературного произведения, согласно виноградовской концепции, помещается в сферу *parole* индивидуально-языкового творчества. Последнее же не возникает само по себе, а только в результате творческого усвоения коллективного языка: «<...> языковое творчество личности — результат выхода ее из всех сужающихся концентрических кругов тех коллективных субъектов, формы которых она в себе носит, творчески их усваивая» [Виноградов 2006: 249]. Сфера *parole* служит метом творческого раскрытия языковой личности: «Индивидуальное словесное творчество в своей структуре включает ряды своеобразно слитых или дифференцированных социально-языковых и идеологически-групповых контекстов, которые осложнены и деформированы специфическими *личностными формами*». Следовательно, лингвистика может изучать «формы и приемы индивидуальных отклонений от языковой системы коллектива или в их воздействиях на эту систему, или в их своеобразиях, в их принципиальных основах, вскрывающих творческую природу речи (*langage*)» [Там же: 250]. Итак, творческими свойствами, согласно концепции Виноградова, наделяется не язык как социальное явление, а речь как реализация языковой личности. При этом художественная речь, преломляемая личностными формами, признается преимущественной областью индивидуально-речевого творчества.

О «языковом творчестве» рассуждал и Р. О. Якобсон в связи с традицией гумбольдтианства. Субъект, говорящий на языке как социальной системе, считает он, осуществляет индивидуальный творческий акт. И наоборот —

конвенция, язык как социальная ценность реализуется только в индивидуальной речи, в индивидуальном уникальном творческом акте, который сохраняет язык, обеспечивает непрерывное действие языковой конвенции и одновременно в чем-то ее необходимым образом изменяет, ибо творческий акт всегда привносит нечто новое, то есть непременно нарушает эту конвенцию [Якобсон 2011: 34].

Творчество в языке, следовательно, связывается им с нарушением и преодолением конвенции системы. В понятии языкового творчества заключена, согласно Якобсону, не только антиномия языка и речи, но также дихотомия норма (конвенция) — отклонение (нарушение конвенции):

В действительности и язык как социальная ценность, язык в его социальном аспекте является одновременно предметом, объектом, *ergon*, — и творчеством, энергией, и в то же время обе эти ипостаси объединяет язык отдельной личности — с одной стороны, это индивидуальное достояние, индивидуальная застывшая норма, с другой стороны — неповторимый акт творчества [Там же: 45].

Таким образом, в якобсоновской концепции линия Гумбольдта и линия Соссюра (с которой он, впрочем, постоянно дискутировал) скрещиваются, и понятие языка как творчества получает новое наполнение, заимствующее черты обеих традиций.

На В. В. Виноградове и отчасти Р. О. Якобсоне гумбольдтианская линия творческого подхода к языку приостанавливается, уступая место более актуальным на момент второй половины XX в. структуралистским концепциям, согласно которым язык изучается не как процесс, а как самозамкнутая система и механизм воспроизводства языковых элементов и структур (см. об этом [Алпатов 2010]). Однако в определенный момент структурализм все же вновь поворачивает свой взгляд на В. фон Гумбольдта. Так, согласно Н. Хомскому, языковая способность трактуется как творческий процесс порождения языковых форм, которые производятся или интерпретируются говорящими впервые. С другой стороны, в рамках советского языкознания к 1970-м гг. тоже вновь проступают черты деятельностного и энергийного подхода. На нем отчасти основано учение о языковых моделях А. Ф. Лосева [Лосев 1968], обращавшегося к гумбольдтианским идеям еще в своей ранней «Философии имени». К 1980-м гг. в академическом языкознании возникает термин «лингвокреативное мышление» [Серебренников 1988]. Некоторые постулаты деятельностной лингвистики развивает В. Налимов в своей «вероятностной модели языка» [Налимов 2003], а переводчик Гумбольдта на русский Г. Рамишвили разрабатывает свое оригинальное учение о языке как творческом процессе [Рамишвили 1978]. В 1990-е гг. самым заметным проявлением этой тенденции стала концепция Б. М. Гаспарова [Гаспаров Б. М. 1996] о «язы-



ковом существовании», уже в рамках теории коммуникации. Однако мы оставляем за рамками данной статьи подробный обзор указанных концепций<sup>49</sup>, переходя ниже к вопросу о восприятии идей Гумбольдта уже в поэтическом контексте русской культуры.

### **Гумбольдтианство в поэтических системах русского символизма и авангарда**

Начало традиции русского поэтического гумбольдтианства было положено русским поэтом-символистом и теоретиком языка Андреем Белым. Возможно, случай даже в мировой культуре исключительный — поэт не просто основывает свои творческие принципы на современной ему лингвистической теории, но и сам вносит вклад в развитие идей о языке.

Язык как таковой чрезвычайно важен для А. Белого — и в смысле материала для литературного творчества, и в смысле философском — как одно из явлений человеческой культуры. По значению для становления духовной культуры язык столь же важен, согласно Белому, как и миф, а для поэтического творчества языкотворчество первично по отношению к мифотворчеству. В статье «Магия слов» он пишет, что «поэзия прямо связана с творчеством языка; и косвенно связана она с мифическим творчеством» [Белый 1994: 141]. Целью поэзии является «творчество языка; язык же есть само творчество жизненных отношений» [Там же: 135]. Для Белого важен «культ слова», который он считает «деятельной причиной нового творчества» [Там же: 134]. Более того, он подчеркивает антропологическое и теургическое значение языкотворчества. Этим отношением А. Белый отличается от других символистов — для Вяч. Иванова, например, более важна мифургическая составляющая поэзии, для В. Брюсова — образно-метафорическая. Однако все трое ведущих поэтов русского символизма основываются на принципах, сформулированных Гумбольдтом и русским гумбольдтианством их времени.

1900-е гг. — время расцвета символизма и — конкретно у А. Белого — время оформления символической теории и философии языка. Работы этого периода, относящиеся к лингвистической концепции, —

---

<sup>49</sup> См. об актуальности учения В. фон Гумбольдта в контексте лингвофилологических поисков наших дней в [Постовалова 2014]. Теме «Гумбольдт и Россия» посвящен недавний сборник на французском языке [Humboldt en Russie 2012].

это статьи, вошедшие в книгу «Символизм», а также трактат 1910 г. «Мысль и язык. Философия языка А. Потебни». Белый отталкивается от гумбольдтовских идей, преломленных более, по его мнению, рациональными взглядами Потебни:

Язык, с точки зрения Гумбольдта и Потебни, есть творчество индивидуальное, переходящее в творчество индивидуально-коллективное и стремящееся расширяться универсально; язык есть создание «неделимых», но предполагающее творчество бесконечности поколений и зависящее от преломления его другими; язык есть борьба суммы неологизмов с окаменевшим наследством прошлого; учение о языке, как деятельности, произвольно наталкивается на понимание этой деятельности, как трагической коллизии 1) между индивидуальными творчествами коллектива, 2) между предстоящей деятельностью, вызванной предшествующими причинами, и суммой продуктов творчества всего прошлого. «Дионисическая» (Ницше) сторона языка, как энергия, и апполиническая законченность исторически сложившегося ведут к установлению трагедии языка в антиномиях. Потебня предостерегает против понимания антиномий Гумбольдта, как логических ошибок: «решить вопрос о происхождении языка и отношении его к мысли, говорит он вместе с Гумбольдтом, значит примирить существующие в языке противоречия» (стр. 40). Эти противоречия метафизические понятия организма и им аналогичные примирить не могут. Гумбольдт возводит дух и язык (понимание и речь) к высшему началу; дуализм языка предопределен не данным единством. Тут кончается, по Гумбольдту, дальнейшее исследование; тут начинается оригинальная теория Потебни [Белый 2006б: 201, 202]<sup>50</sup>.

Особое значение трактата «Мысль и язык» заключается еще и в том, что А. Белый устанавливает прямую эволюционную связь теории словесности А. А. Потебни и языкового учения В. фон Гумбольдта и гумбольдтианцев. Роль Потебни Белый объясняет включением грамматики и языкознания в эстетику. Так, согласно Белому, в рядах ценностей культуры появляется новый ряд: ряд словесных ценностей. Одновременно подчеркивается значение Потебни для теории символизма, теории творчества и теории знания.

Другой русский поэт-символист Вячеслав Иванов также пытался представить А. А. Потебню первым теоретиком символизма и «могущественным союзником» поэтов-символистов. Для Иванова был

---

<sup>50</sup> См. о влиянии А. А. Потебни на А. Белого в [Энгельгардт 2005; Белькинд 1975; Хан 1985; 1991].

ценен тот «языкотворческий символизм», который глава Харьковской лингвистической школы утверждал в своем анализе природы слова. В статье 1918 г. «Наш язык» поэт апеллирует напрямую к идеям немецкого классика:

Язык, по глубокомысленному воззрению Вильгельма Гумбольдта, есть одновременно дело и действенная сила (*ἔργον* и *ἐνέργεια*); соборная среда, совокупно всеми непрестанно творимая и вместе предваряющая и обуславливающая всякое творческое действие в самой колыбели его замысла; антиномическое совмещение необходимости и свободы, божественного и человеческого; создание духа народного и Божий народу дар [Иванов В. И. 1994: 396].

Хотя Иванов обратился к наследию гумбольдтианства только на более поздних этапах своего становления (после революции 1917 г.), для обоснования его символистской доктрины идея Гумбольдта о творческом начале в языке и первоначальной органичности языка во всех его элементах послужила верным лингвофилософским ориентиром.

Еще один мэтр русского символизма Валерий Брюсов заручался поддержкой гумбольдтианского учения в своем обосновании «синтетической поэзии». Отмечая, что искусство есть акт познания, он видел в познании конечную цель искусства, совпадающую, с его точки зрения, с целью науки:

По отношению к поэзии это вскрыто (школой Вильгельма Гумбольдта) из аналогии поэтического творчества и творчества языкового. Создание языка было и остается процессом познавательным. Слово есть первичный метод познания. Первообытный человек означал словом предмет или группу предметов, называл их, чтобы выделить из бессвязного хаоса впечатлений, зрительных, слуховых, осязательных и иных, и через то *знать их*. Назвать — значит узнать и, следовательно, познать. Совершенно параллелен, аналогичен этому процесс создания поэтического произведения, художественное поэтическое творчество [Брюсов 1925: 9].

Основоположник «академического символизма» в поэзии обращается к Гумбольдту, описывая свою теорию научной поэзии:

А. Потебня, продолжая работы В. Гумбольдта, обратил внимание на замечательный параллелизм между творчеством языка и творчеством художника. Язык, согласно с выводами В. Гумбольдта, возник прежде

всего не как средство общения, но как средство познания. Первобытный человек давал название предмету, чтобы выделить его из числа других и через то знать его. Подобно этому, художник, создавая свой художественный образ, стремится нечто осмыслить, осознать. Образ Отелло есть художественное познание того, что такое ревность. Все искусство есть особый метод познания [Брюсов 1955: 209].

Опять же, как и в случае с А. Белым и Вяч. Ивановым, самой актуальной идеей гумбольдтианства оказывается для Брюсова концепция языка как творчества.

Итак, можно констатировать, что русские поэты-символисты в целом обращаются к гумбольдтианско-потепнианской деятельностной концепции языка с целью утверждения языка как энергичной сущности в поэтической практике. Если для А. Белого гумбольдтианское учение в интерпретации Потепни становится базисом его лингвофилософской концепции символа, а для Вяч. Иванова «языкотворческий символизм» по Гумбольдту—Потепне служит одним из главных ориентиров его филологических взглядов, то для В. Брюсова гумбольдтианская идея языка как творческого начала используется как аргумент в его теории «научной поэзии». Но на символистах следы гумбольдтовского влияния не прекращаются, обнаруживаясь и далее в других, уже постсимволистских течениях.

Как известно, против символистов чуть позднее начинается выступление другого поэтического движения в русской поэзии — футуризма. Одним из глашатаев-теоретиков нового направления становится В. Б. Шкловский, который в манифесте «Воскрешение слова» как будто бы демонстративно стремится отмежеваться от поэтики символизма и заодно от тептепнианской линии в понимании языка в поэзии. Однако этот демарш имел скорее тактические цели в обосновании нового авангардного искусства, в реальности же ход мысли Шкловского продолжает отрицаемые им формально принципы энергичной философии языка. «Воскрешение слова» Шкловского отсылает нас к «возрождению языка» Гумбольдта. Шкловский и формализм были зависимы от гумбольдтианства столько же, сколько футуристы были зависимы от Пушкина и Достоевского, которых вербально сбрасывали с парохода современности<sup>51</sup>.

---

<sup>51</sup> См. о «мнимом антипотепнианстве» Шкловского в [Плотников 1923; Cassedy 1990], а также в следующем очерке № 4.

В поэзии футуристов, теоретиком которых выступал В. Шкловский, тем временем гумбольдтовская идея энергеи как творческого, изобретательского начала в языке только процветает. Гумбольдтианство в индивидуальной поэтической системе *par excellence* представлено в творчестве Велемира Хлебникова.

Уже первый элемент поэтики футуризма в хлебниковском варианте — так называемое самовитое слово (слово как таковое), или самовитая речь, которое является, с одной стороны, развитием символистского понятия «автономное слово» (ср. у Ст. Малларме «самородное слово»), а с другой — согласуется с одной из главных идей В. фон Гумбольдта о «самодетельной силе языка», когда язык черпает свои ресурсы и возможности из самого себя, особенно в моменты становления языка. Хлебниковский проект — как бы поэтическая реконструкция языка во время его возникновения, т. е. первотворчества, по Гумбольдту.

Г. О. Винокур отмечал эту черту футуристического языкотворчества, говоря о том, что футуристы первые сознательно приступили к языковому изобретению [Винокур 1990]. Словотворчество, по словам самого Хлебникова из его поэтической декаларации «Наша основа», есть

...враг книжного окаменения языка и, опираясь на то, что в деревне около рек и лесов до сих пор язык творится, каждое мгновение создавая слова, которые то умирают, то получают право бессмертия, переносит это право в жизнь писем. <...> Словотворчество не нарушает законов языка <...> Если современный человек населяет обедневшие воды рек тучами рыб, то языководство дает право населить новой жизнью, вымершими или несуществующими словами, оскудевшие волны языка. Верим, что они снова заиграют жизнью, как в первые дни творения [Хлебников 2005: 72].

Гумбольдтианская идея «языкотворчества» обретает в поэтической концепции Хлебникова более конкретный смысл — не просто творчества в языке, а творчества языка и языков, пусть речь и идет о языках воображаемых, изобретаемых и поэтических, создаваемых с чисто эстетическими целями.

Творческое отношение В. Хлебникова к слову запечатлено в его формуле «Слово — палец, слово — лен, слово — ткань». В переводе на язык лингвистики значение этой формулы могло бы быть таковым: слово не только готовый продукт исторического развития или нечто кем-то произведенное и предназначенное для использова-

ния («ткань»), не только материал для поэтических и иных преобразований («лен»), но и инструмент этих преобразований («пальцы»). Характерно, что на первом месте перечисления стоит именно творческое отношение к слову. Предметом поэзии и теории Хлебникова стало «рождающееся слово». Тезис В. фон Гумбольдта «язык — “энергейя”, а не “эргон” (т. е. деятельность, а не продукт)», отмечает исследователь творчества «русского будетлянина», «получает в тезисе поэта существенное расширение и одновременно конкретизацию с учетом развития языка как орудия образной мысли и с особым вниманием именно к слову как важнейшему средству собственно поэтической деятельности и всякого творческого отношения к языку» [Григорьев 2000: 66, 67]; см. также [Бухштаб 2008; Васильев 2008]. Заметим также, что не столь явное на поверхности гумбольдтианство Хлебникова — при ярко выраженном лейбницианстве — было вполне очевидно для его ближайшего литературного окружения. Так, Бенедикт Лившиц свидетельствовал:

Гумбольдтовское понимание языка как искусства находило себе красноречивейшее подтверждение в произведениях Хлебникова, с той только потрясающей оговоркой, что процесс, мыслившийся до сих пор как функция коллективного сознания целого народа, был воплощен в творчестве одного человека [Лившиц 2000: 368, 369].

Словотворчество футуристов, трактуемое в гумбольдтовских терминах, нашло отражение в концепции П. А. Флоренского об антиномии языка [Фагуно 1995]. Антиномия языка, согласно ему, это равновесие двух начал — эргона и энергейи, и это равновесие должно соблюдаться в языковом творчестве. Флоренский осознавал попытки авангардных экспериментов как кризисное явление в эволюции языка. С одной стороны, им критикуются искусственные языки, в большом количестве создаваемые в ту эпоху. Пафос таких философских языков — рациональность, противостоящая природе Логоса: «попытка творить язык, когда он не творится, а сочиняется, — разлагает антиномию языка. Живое противоречие диссоциируется; тогда получает перевес либо сторона *ergon*, либо сторона *energeia*» [Флоренский 2000: 153, 154]. Другой путь «порчи языка», с точки зрения Флоренского, следует от энергетической природы языка:

Язык стихийен, следовательно, неразумен, и потому надо сочинить свой язык, разумный, — гласит неверие в разумность Слова; язык разумен,

следовательно — безжизнен и бессуществен, и потому надо извести из недр своих — новый язык, нутряной, существенный, заумный, — требует неверие в Существенность Слова [Там же: 155].

Здесь — полемика с языковыми экспериментами футуристов, подвергающих слово лабораторной обработке в поисках нового, более совершенного языка. Характерно для нас здесь не негативное отношение Флоренского к экспериментально-языковым процессам, а сам факт осмысления богословом и философом авангардно-поэтического творчества.

Таким образом, гумбольдтовская идея энергеи и языка как творчества, проделав значительный путь сквозь русские лингвистические и лингвопоэтические концепции начала XX в. и проникнув в живую поэтическую практику русского символизма и авангарда, оказалась актуальным концептуальным полем и для ориентированной на богословие философии имени (П. Флоренский, А. Лосев), которая, в свою очередь, воспользовалась энергичной концепцией языка в полемических целях, в дискуссиях о речетворчестве и языкотворчестве футуристов, устремившихся к созданию новых языковых форм.

В результате проведенного экскурса в историю идеи языка как творчества мы убедились, что гумбольдтовская концепция энергеи как творческого начала в языке глубоко проникает не только в русскую лингвистику и философию языка, но и в новые течения поэзии, возникающие в начале XX в.

Родившись из рассуждений В. фон Гумбольдта о связи языка и художественной литературы, с одной стороны, и из его интереса к эстетическим эффектам «энергичности» в поэтических текстах — с другой, идея энергеи как деятельностной сущности языка возбудила интерес русской лингвистики к творческим аспектам языковой деятельности. Отвечая на вопрос «возможно ли творчество в языке», русские лингвисты, наследующие линии Гумбольдта—Штейнталя, давали различные ответы — от уравнивания языка и искусства в концепциях А. А. Потебни и А. Л. Погодина, через концепцию художественной литературы как творчества и «энергии мысли» у Д. Н. Овсяннико-Куликовского и А. Г. Горнфельда, к пониманию творчества как преобразования языковых данностей в поэтической речи (у Г. Г. Шпета) и как результата социального («идеологического») взаимодействия в словесном общении (у В. Н. Волошинова и М. М. Бахтина).

Дальнейшее развитие русской мысли о языке либо основывалось на критике творческого подхода к языку (в социально ориентированной лингвистике), либо на скрещении гумбольдтианской традиции и сосюррианского подхода (у В. В. Виноградова и Р. О. Якобсона).

Тем временем гумбольдтианская энергичная концепция языка оказалась востребованной в русской поэтической теории и практике первых десятилетий XX в. Русские поэты-символисты обращаются к Гумбольдту и Потепне с целью обоснования своих взглядов на язык как энергичное поэтическое начало. Идея языкотворчества оказывается обостренной до предела в поэтической системе В. Хлебникова, проповедующего создание новых языковых форм поверх существующего языка. Тезис Гумбольдта «язык — “энергейя”, а не “эргон”» получает значительное расширение и вместе с тем конкретизацию с особым вниманием именно к слову как важнейшему инструменту поэтической практики и творческого отношения к языку вообще.

Таким образом, цепочка идей, связующая Гумбольдта, Потепню, символистов, футуристов и современную им энергичную философию языка, позволяет судить об определяющей роли немецкого классика языкознания в русской мысли о языке. Гумбольдтианская концепция языка, не только инициировала размышления лингвистов о творческом начале языка, но и вдохновила самих творцов-поэтов на языковые эксперименты и индивидуальное словотворчество.



## **4. ФОРМА И СОДЕРЖАНИЕ КАК ВОЙНА И МИР (В РУССКОЙ ЭСТЕТИКЕ И ФИЛОСОФИИ ЯЗЫКА)**

### **1. «Гармония формы и содержания»: русская классическая литература и А. А. Потебня**

Р. О. Якобсон в своих чешских лекциях, изданных недавно на русском, отмечает, что «расцвет формализма в России связан со специфически русскими историческими предпосылками» и что формализм возник на основе исключительно богатой традиции [Якобсон 2011: 13]. Отвечая современным ему западным критикам, жалующимся на традиционное пренебрежение к художественной форме в русской культуре, он обращает внимание на проблему формы в русской средневековой литературе и искусстве. Даже в эпоху реализма, согласно Якобсону, пренебрежение вопросами формы было видимым, но в сущности русская литература от А. С. Пушкина до Н. С. Лескова всегда была озабочена не столько содержанием произведений, сколько связью содержания с формой. Якобсон вступается и за Л. Н. Толстого, которого обвиняли в отрицании художественности:

Даже когда Толстой начинает упорную борьбу против классического совершенства формы, когда он будто бы отрицает ее значение... в действительности это означает не разрушение художественной формы, а фактически лишь отрицание данной формы... во имя поиска новых форм [Там же: 20].

Эта апологетика одного из лидеров русской формальной школы действительно имеет под собой основания. Именно в русской классической литературе XIX в. вопрос соотношения формы и содержания в искусстве приобретает свою остроту, предваряя дальнейший научный интерес к формальным элементам в поэтике. Так, например, у того же Л. Н. Толстого в эпилоге к роману «Война и мир», из которого будут черпать примеры остранения формалисты, возникает мысль по пово-

ду связи содержания и формы. Рассуждая о соотношении свободы и необходимости в мире человека, он использует эти понятия для иллюстрации своей мысли:

В первом случае, если бы возможна была необходимость без свободы, мы бы пришли к определению закона необходимости той же необходимостью, то есть к одной форме без содержания.

Во втором случае, если бы возможна была свобода без необходимости, мы бы пришли к безусловной свободе вне пространства, времени и причин, которая по тому самому, что была бы безусловна и ничем не ограничивалась, была бы ничто или одно содержание без формы [Толстой 1981: 349].

Форма без содержания недопустима в рамках эстетики Толстого, и любые попытки их разъять, с его точки зрения, не соответствуют природе искусства. Этот взгляд выражен и в другой известной сентенции русского писателя из его трактата «Что такое искусство» — о том, что главное свойство произведения искусства — «цельность» и «органичность», «чтобы форма и содержание, — настаивает Толстой, — составляли одно неразрывное целое» [Толстой 1983: 132]. Идея о неразрывности и гармоничности формы и содержания в русской классической литературе была, кажется, впервые высказана языковедом и литературным критиком К. С. Аксаковым в его статье 1839 г. «О некоторых современных собственно литературных вопросах»:

Когда внешнее (форма) есть соразмерное выражение внутреннего (идеи), тогда перед собою видим мы живое явление, в котором согласно, неразрывно сочетаются обе стороны, явление полное, истинное, ибо форма вполне выражает идею, идея вполне открывается в форме; но как скоро эта гармоническая связь нарушена, тогда явление становится недействительным; внешнее перестает быть выражением идеи, уже не существующей, отвлеченной, и должно исчезнуть, как все ложное [Аксаков 1990: 159].

Эта идея о «неразрывном целом», о союзе и гармонии формы и содержания станет доминирующей и в русской мысли о языке, начиная с первого русского философа языка А. А. Потебни. Она же будет объяснять завроженность русской культуры связью формы и содержания.

В упомянутом курсе «Формальная школа в русском литературоведении» Р. О. Якобсон подробно останавливается на первостепенной роли А. А. Потебни в становлении принципов русского формализма. Им подчеркивается, что идея об «автономии слова» — главная теоре-

тическая заслуга Потебни — возникла благодаря тому, что в область формы и содержания языка вводится новый элемент — внутренняя форма, которая позволяет сделать качественно новый скачок в теории языка. До этого форма и содержание осознавались как противоположные категории, которые в идеале должны быть связаны воедино, но как связаны — оставалось неясным. Понятие внутренней формы открыло новое измерение в изучении слова, языка и искусства. Вместо диалектической диады классической эстетики «форма — содержание» возникает триада: «художественное произведение есть синтез трех моментов (внешней формы, внутренней формы и содержания)» [Потебня 1999: 173]. Идея динамической связности в слове звука и значения, способа выражения содержания в сообщении, «отношения содержания мысли к сознанию» приходит на смену традиционному статическому соположению формы и содержания. Вопрос об изменении внутренней формы слова отождествляется Потебней в трактате «Мысль и язык» с проблемой соотношения языка в поэзии и к литературной форме. Потебня не считает собственно формой только внутреннюю или только внешнюю форму, но их единство, которое в свою очередь пронизано идеей произведения, его содержанием. Более того, он подчеркивает, что форма и содержание — понятия относительные: «В, которое было содержанием по отношению к своей форме А, может быть формой по отношению к новому содержанию, которое мы назовем С» [Там же: 159].

Неудивительно, что потебнианская модель языка строится по аналогии с моделью искусства. Сами термины взяты им из теории искусства и в дальнейшем будут концептуализироваться именно при изучении художественных текстов. Именно по этой причине, как представляется, первые конструктивные отклики на теорию Потебни в начале XX в. раздалась не со стороны академической лингвистики, а из мира искусства. Та вульгаризация идей Потебни, о которой много писали впоследствии, приводила к тому, что проблематика внутренней формы отошла у харьковских его учеников на второй план, уступив место скорее развитию общей аналогии языка и искусства и отождествлению внутренней формы с чувственным образом. Характерно в этой связи утверждение А. Г. Горнфельда, что «в том, что называется формой, нет ничего, что не было бы содержанием» (цит. по [Подольский 1925: 869]). Здесь потебнианская концепция сведена к старому противопоставлению формы и содержания как двух механически соединенных сущностей или — в лучшем случае — понятие

внутренней формы сужается до психологически трактуемого художественного образа.

### **«Единство формы и содержания»: русский символизм и Московская школа потебнианства**

Прорыв в распространении теории А. А. Потебни совершили русские символисты. Поскольку об этом к настоящему моменту написано немало работ<sup>52</sup>, мы вкратце назовем лишь те идеи русского символизма, которые относятся к проблематике формы и содержания. Именно вокруг этих двух категорий выстраивается лингвистическая концепция наиболее последовательного преемника Потебни — Андрея Белого.

В своей ранней статье «Принцип формы в эстетике» (1906) А. Белый, критикуя два направления в теории познания — логический позитивизм и идеалистический психологизм, — заявляет: «Нельзя форму отделять от содержания. И обратно» [Белый 2010: 140]. Этот же принцип проецируется им и на собственную теорию символического искусства, в формуле: «Символическое единство есть единство формы и содержания». Эта теория разрабатывается им в статье 1909 г. «Эмблематика смысла». Согласно этой концепции, художественный символ воплощается в единстве взаимодействия двух сторон искусства. Форма и содержание мыслятся как средство в построении цели — воплощения образа. Со стороны формы художественный символ не есть простоеместилище содержания, как это полагает классическая эстетика со времен греков. Он есть «ряд убегающих в глубину непознаваемого форм и норм; кажущееся содержание есть лишь порядок в расчленении формы; содержанием художественного образа оказывается непознаваемое единство, т. е. единство символическое» [Там же: 114]<sup>53</sup>.

Если содержание символа оказывается непознаваемым, как полагает А. Белый, то что остается для анализа искусства? Каков этот порядок в расчленении формы? Белый устанавливает следующую модель движения от формы к содержанию образа: форма как эмпирическая сущность предопределяется «приемом работы» (заметим,

---

<sup>52</sup> См., например, из общих работ [Weststeijn 1979; Cassedy 1990; Aumueller 2005] и др.

<sup>53</sup> Ср. с аналогичным увязыванием содержания и формы в теории искусства В. В. Кандинского, в статье 1910 г. «Содержание и форма»: «Произведение искусства есть неразрывно, необходимо, неизбежно связанное сочетание внутреннего и внешнего элементов, т. е. *содержания и формы*» [Кандинский 2001в: 83].

что еще до формалистов вводится термин «прием», однако, в отличие от формального метода, Белый не считает его главным элементом художественного произведения). Прием, в его концепции, в свою очередь, предопределяется «условиями пространства и времени», последние далее — «формой творческого процесса»; та, в свою очередь, «формой индивидуального переживания», и, наконец, в основе лежит «норма творчества» [Там же]. Вся эта многосложная градация уровней формы и составляет, в представлении Белого, природу символа в искусстве. А достижением символизма провозглашается подчеркивание «формы художественных произведений», как говорится в статье «Проблема культуры» (1909) [Там же: 30]. За этот постулат спустя несколько лет и зацепятся пионеры формального метода, оставив, впрочем, без внимания всю эстетическую подоснову этой концепции.

После формулировки этих достаточно абстрактных законов в ранних статьях 1900-х гг. А. Белый обращается за подкреплением своих аргументов к А. А. Потебне, называя его «философом языка» и посвящая его теории одноименный трактат «Мысль и язык» (1910). Важное положение беловского трактата касается взаимоотношения внешней и внутренней формы слова и языка: «Соединение звуковой формы с внутренней образует живой, по существу иррациональный, символизм языка <...> Символизм художественного творчества есть продолжение символизма языка» [Там же: 206]. Здесь уже А. Белый по существу переходит к формулировке своей словесно-эстетической программы «автономного слова», или иначе — слова-символа. Внутренняя связь формального и содержательного элементов слова мыслится здесь как «живая». Белый противопоставляет «бесплодному» формализму логических теорий языка «животворную» силу символа. В нем он видит «максимальный расцвет внутренней формы; он выражается в многообразии переносных смыслов, открывающихся в звуке слова: слово здесь становится символом; автономия слова осуществляется в художественном творчестве; оно же есть фокус словообразований» [Там же]. Представление об «автономности» слова в поэтической речи, иначе — его самоценности, будет развито лишь несколькими годами позднее в теориях русского формализма и в практике футуристической поэзии («слово как таковое», «самовитое слово»).

От декларирования автономности слова-символа А. Белый, вслед за А. А. Потебней, делает следующий теоретический шаг, состоящий в том, что «из объединения внешней формы и содержания провозглашается единство формы и содержания как в словесном, так и художе-

ственном символе» [Там же: 207]. Делая такой вывод из изложения идей Потебни, Белый предвзывает и обосновывает один из главных лозунгов русского символизма. Одновременно закладывается основа для понимания лингвистической природы художественного знака — как синтетической формосодержательной единицы. Внутренняя форма приобретает такие характеристики в языке Белого, как «текучесть», «переменность», «неповторяемость в различных индивидуумах». Вывод Потебни о соотношении внутренней и внешней сторон слова Белый уподобляет поэтике романтизма с его грезами («о неизреченном, текучем, мгновенном и рационально непередаваемом значении, как бы сквозящем из глубины каждого слова» [Там же: 206]. Теорию Потебни он называет переходной между романтиками и французскими символистами, например Ст. Малларме. В трактате о Потебне снова повторяется ключевой постулат символистской школы — «форма художественного произведения неотделима от содержания: это единство и есть символ искусства» [Там же: 211]. В позднем эссе, резюмирующем достижения символизма, говорится уже о «лозунге символической школы о форме и содержании», который «дает новые критерии в анализе лингвистических форм, теории слова, теории стилей, теории мифа, психологии, критике и т. д.» [Белый 1994: 447]. К 1928 г., которым датировано это эссе, русская формальная школа действительно распространила действие этого принципа на все перечисленные дисциплины, а сам Белый назывался формалистами провозвестником нового подхода в филологии.

О создании в начале XX в. особой — Московской — школы потебнианства, главой которой был А. Белый, писал его современник, русский филолог Б. М. Энгельгардт. Он же, кстати, называл раннюю теорию слова и поэтического познания А. Белого — лингвистическим символизмом [Энгельгардт 2005: 127]. При этом он отмечал, что гумбольдтовское понятие «внутренней формы слова» означает «ту внутреннюю специфическую энергию, при помощи которой формируется неразложимое единство звука-значения и которая, будучи динамическим началом слова, обуславливает его дальнейшее творческое становление» [Там же: 105]. Именно лингвистический символизм, вкупе с постпотебнианской философией языка, характеризовал концепцию внутренней формы как символа Белого<sup>54</sup>.

---

<sup>54</sup> См. подробнее о соотношении формализма и эстетики в русской теории 1910—30-х гг. в следующем очерке.

Характерна эволюция воззрений другого поэта-символиста В. Я. Брюсова на проблему формы и содержания. В 1907 г., когда А. Белый публикует свои работы о символе как единстве формы и содержания, Брюсов достаточно консервативен в этом вопросе, он пишет вполне по-толстовски: «В художественном произведении форма слита неразрывно с *содержанием*, вытекает из него, предпрещается им» [Брюсов 1987: 288]. На первом месте здесь стоит содержание, оно оформляет материал и придает ему смысл. Однако спустя 7 лет, в 1914 г., позиция Брюсова меняется и сближается скорее с формалистской, зарождающейся в том же году: «То, что обычно называется формой в поэзии, есть, в сущности, ее “содержание”, а то, что называется содержанием (сюжет, мысли, образы), — только “форма”» [Там же: 354]. Теперь для него истинная поэзия идет «от формы к содержанию», «от слов к образам и мыслям». Содержание уже не двигатель формы, а то искомое, которое разрешается в поэтической форме: «содержание, рождающееся из словесных сочетаний, по существу дела, всегда облечено в единственно возможную для него форму» [Там же]. В этом моменте сталкиваются две школы мысли и две художественные системы — с одной стороны, символистская, формосодержательная, и с другой — постсимволистская, формальная.

### **«Борьба формы с содержанием»: формальная школа и футуризм**

До сих пор в статье рассматривался тот этап эволюции понятий «форма» и «содержание» в русской мысли о языке, на котором обе категории выступали в «неразрывном», «органическом» единстве, а понятие внутренней формы служило той глубинной связкой, которая соединяет звук и значение слова в единое целое, в символ. Временные рамки этого этапа можно было бы обозначить: от книги А. А. Потебни «Мысль и язык» (1862) до трактата А. Белого «Мысль и язык» (1910). Можно было бы назвать этот период периодом мира — гармонии между формой и содержанием.

После этого периода наступает этап революции формы и войны формы с содержанием. Его возникновение совпадает с первыми манифестами и декларациями ОПОЯЗа, футуризма и авангардных течений в живописи. В 1914 г. К. Малевич создает «Черный квадрат» и называет его «нулем форм». В поэзии радикальным проявлением этого бунта стал лозунг А. Крученых «новая словесная форма создает новое

содержание», высказанный в манифесте 1913 г. «Декларация слова как такового». Годом ранее еще более предельный вызов содержанию слова раздается от И. Зданевича в докладе «О письме и правописании» (1912). Он предлагает упразднить всю современную орфографию, поскольку письмо, как он считает, — носитель «умирающего слова» и его необходимо заменить новым, заумным алфавитом. Существующая орфография случайна и неоправданна, она омертвляет слово, расчленяя его на неживые знаки. Необходимы, призывает Зданевич, новые «начертания», чтобы обеспечить свободу «языка, пригодного для искусства» [Зданевич 1912б: 98]. По его мнению, как раз современная орфография и отрывает слово от его смысла, поскольку не придает значения живой связи звука и содержания. «Слово — динамично, письменность — статична» [Зданевич 1912а: 1 об.], заявляет он в манифесте. Против «знакописи» как условного пути закрепления слова Зданевич выдвигает концепцию «звукописи». «Звукописью» он называет «способ письма, заключающийся в создании устойчивых следов для непосредственного воспроизведения речи» [Там же: 36]. Звук как таковой призван свидетельствовать о чистой форме, в отличие от знака, указывающего на содержание.

Пророчества футуристов и «заумников» о «чистом слове» сразу же находят отклик в литературной и лингвистической теории их современников. В том же кафе «Бродячая собака», где выступает молодой И. М. Зданевич, впервые оглашает свою первую декларацию не менее молодой В. Б. Шкловский. В опубликованном в 1914 г. манифесте «Воскрешение слова» он демонстративно стремится отмежеваться от поэтики символизма. На вооружение берутся ни больше ни меньше как метафоры жизни и смерти: «Слова мертвы, и язык подобен кладбищу», «живо» же «только что рожденное слово» [Шкловский 1990: 36]. Со ссылкой на А. А. Потебню и главных представителей его школы — А. Г. Горнфельда, Д. Н. Овсяннико-Куликовского и А. Н. Веселовского — Шкловский критикует «окаменевшие» слова обыденного языка, которые «стали привычными, и их внутренняя (образная) и внешняя (звуковая) формы перестали переживаться» [Там же]. На их место должны прийти «живые слова» и новые, «живые формы». Понятие формы уже в этом первом манифесте ложится в основу всего направления, и его главный тезис формулируется так: «“художественное” восприятие — это такое восприятие, при котором переживается форма» [Там же: 36, 37]. В последующих текстах Шкловский откажется от потебнианского понятия «внутренняя форма» и будет



выстраивать свои рассуждения о «затрудненной форме» и «чистой форме литературного произведения» на критике Потебни.

Однако этот демарш имел скорее тактические цели в обосновании нового авангардного искусства, в реальности же ход мысли В. Б. Шкловского продолжает отрицаемые им формально принципы потебнианской поэтики<sup>55</sup>. Войнственная риторика формалистов, несомненно, подогревалась духом времени: их первые выступления совпали с началом мировой войны, а дальнейшие — с революцией и последовавшей борьбой классов в советском обществе. А по вопросу отношения содержания и формы высказывался даже сам В. И. Ленин, записав в своих «Философских тетрадах» о природе диалектики: «Борьба содержания с формой и обратно. Сбрасывание формы, переделка содержания» (цит. по [Тимофеев 1939: 815]). Через категории формы и содержания полемически оценивался весь художественный процесс. С одной стороны, раздавались критические выпады Л. Д. Троцкого против «формальной школы поэзии», с другой — А. В. Луначарский рассуждал по поводу неотделимости формы и содержания в искусстве, приводя слова В. В. Маяковского: «Вот эти люди! Для них форма и содержание в искусстве все равно как генерал в мундире». Луначарский комментировал: «В этом определении наша мысль может показаться очень смешной на первый взгляд; однако на самом деле оно, действительно, приблизительно так. Есть художники, творчество которых как мундир без генерала, есть такие, у которых оно — генерал в мундире, а есть и произведения вроде генерала без мундира» [Луначарский 1921: 204]. Полемика между формалистами и их противниками была обострена даже в энциклопедических статьях. Так, в «Словаре литературных терминов» 1925 г. отмечается: «Мы имеем две основные позиции: защитников содержания и защитников формы» [Столяров 1925: 1035]. Об атмосфере воинственности красноречиво говорит название публикации материалов Московского лингвистического кружка: «Как Московский лингвистический кружок воевал с Брюсовым и Потебней» [Гиндин, Маньковский 2007].

Отличия формалистского подхода к соотношению формы и содержания от символистской эстетики резюмировал Б. М. Эйхенбаум в статье «Теория формального метода» (1925):

---

<sup>55</sup> См. об этом в [Плотников 1923; Cassedy 1990; Зенкин 2004; Сухих 2011].

Символисты, принявшие общую теорию Потебни, потому что она оправдывала господство образов-символов, не могли преодолеть и пресловутую теорию «гармонии формы и содержания», хотя она явно противоречила их же склонности к формальным экспериментам и опорочивала ее, придавая ей характер «эстетизма». Вместе с отходом от потебнианской точки зрения формалисты освобождали себя от традиционной соотносительности «форма-содержание» и от понимания формы как оболочки — как сосуда, в который наливается жидкость (содержание). Факты искусства свидетельствовали о том, что специфичность его выражается не в самых элементах, входящих в произведение, а в своеобразном *пользовании* ими. Тем самым понятие «формы» приобретало иной смысл и не требовало рядом с собой никакого другого понятия, никакой соотносительности [Эйхенбаум 1987: 384].

В более ранней статье «О звуках в стихе» (1920) риторика Эйхенбаума была более воинственная. Протестуя против «целостности» и «слияния» как роковой ошибки теоретиков типа Белого, он замечает: «В искусстве нет простой мирной гармонии элементов, художественное произведение — сложный комплекс. Оно всегда — результат *борьбы* элементов» [Эйхенбаум 1920: 2, 3]. Симптоматично, что слово «борьба» выделяется Эйхенбаумом особо. Однако если в 1920 г., еще на гребне волны «боевого десятилетия» русского формализма, эта «борьба элементов» носила романтический характер, то к 1925-му формалистам пришлось держать серьезные бои перед окружающей их советской идеологической формацией.

### **«Боевой вопрос»: «гражданская война» между формалистами и содержанистами**

Спустя несколько лет после боевых выступлений ранних формалистов против предшествующей «гармонии формы и содержания» в русской науке и общественной мысли появляется ряд ответных выпадов против самих формалистов. Причем необходимо различать две линии противостояния: 1) между формалистами и последователями потебнианской линии в русской философии языка и 2) между официальной социалистической критикой и формалистами.

Вторая линия исследована в настоящее время лучше, тогда как первая еще нуждается в пристальном изучении. К ней относятся концепции таких ученых, как Г. Г. Шпет, Б. М. Энгельгардт, М. М. Бахтин, П. Н. Медведев, Н. И. Жинкин и некоторые другие.

Я остановлюсь вкратце на трех наименее изученных сюжетах, связанных с этой полемикой: 1) статье А. Белого «Жезл Аарона» 1918 г.; 2) беседе о формальном методе в Петроградской Вольфиле в 1922 г. и 3) статье С. А. Аскольдова «Форма и содержание в искусстве слова» 1925 г.

Стоит отметить, что практически сразу после опубликования манифестов В. Б. Шкловского А. Белый знакомится с трудами «формальной школы», которая, как было указано выше, сама в свое время вышла «из шинели» Белого, хотя и в противостоянии с ним. В трактате «Жезл Аарона» с подзаголовком «О слове в поэзии», написанном ритмизованной прозой и вышедшем в 1918 г. в составе альманаха «Скифы», видны следы этого знакомства и резкая реакция против формалистского подхода к поэзии.

Начиная с критики абстрактной грамматики лингвистов старой школы и противопоставляя «застылой форме» «живое слово», Белый подбирается и к современным спорам о форме и содержании. С его точки зрения, новые направления в поэзии и, соответственно, их теоретики грешат неверным пониманием связи двух сторон слова. С одной стороны — те, кого он называет «эстеты, лингвисты и грамматики», включая сюда футуристов с формалистами, для которых важна только форма. Фонетика для них лишена идеологии (т. е. глубинной семантики в понимании Белого). В другой школе — мистиков — ему видится крайность содержанализма: «признавая е д и н с т в о, его полагают в том смысле, что высказывание содержания истинно в ему свойственной форме; в этой школе невольно в н у т р и содержательной сферы положена форма» [Белый 2006а: 388]. Эти, по словам Белого, две крайности не соответствуют «заданию новой словесности», провозвестником которой выступает он сам. Обе стороны слова — его идеология и семантика — должны быть единством содержания и формы, без того чтобы отдавать исключительный приоритет тому и другому. Это «единство», «слиянность» формы с содержанием полагается им в другой плоскости: «Благополучие спешного единения отвергаю решительно: содержанье и форма суть две половинки разбитого камня словесности; соединение двух частей камня слова нуждается в цементе» [Там же: 389]. Ни футуристы, ни логики, ни эстетисты не заботятся об этом «соединяющем цементе». Мы видим, что аргументация Белого в защиту символа, ранее подкрепленная потебнианской теорией внутренней формы, разрастается со временем на всю область окружающей его современной словесности.

В этой связи интерес представляют сведения относительно контактов А. Белого с языковедением и лингвистической поэтикой, которые дает опубликованный В. Г. Белоусом материал под названием «Беседа о формальном методе» [Белоус 2005а: 801—842]. Из этого материала нам становится известной прямая реакция Белого, датируемая 1920 г., на формальный метод в науке о языке.

В статье «Изучение теории поэтического языка» В. Б. Шкловский полемически по отношению к А. Белому писал:

Символисты сумели обратить внимание на форму в искусстве, но они видели в искусстве высказывание... Развитие науки лингвистики не отразилось в поэтике символистов, их система — это английская блоха, подкованная тульскими оружейниками, — эта блоха не могла прыгать <...> [Шкловский 1919: 2].

Полемику с Белым в этом направлении продолжили Б. М. Эйхенбаум и Б. В. Томашевский. Сам Белый, впрочем, не видел противоречия между своим подходом и формальным методом:

То, что принято в художественном произведении называть содержанием, не что иное, как углубление формального элемента, и обратно: форма — кристаллизация содержания <...>. Когда мы рассматриваем форму и содержание не как ставшее, а как нечто динамическое, то можем установить некоторое единство, где обе проблемы пересекаются <...>. История литературы — наука об индивидуальном, неразрывном и цельном [Белоус 2005а: 806].

В дискуссии, состоявшейся в 1922 г. в Вольфиле, формалистам устроили довольно суровый прием. Б. В. Томашевский начал выступление с фразы: «Формальный метод умер. Но эта неожиданная смерть позволит мне сказать несколько слов о покойнике» [Там же: 812]. Мортально-витальная метафорика пестрит на всем протяжении дискуссии. Так, Р. В. Иванов-Разумник спорит с формализмом, отстаивая литературное произведение как «живой организм» [Там же: 829]. О «живом организме культуры» и «целостном единстве» говорит социолог Я. И. Гордин [Там же: 833]. Примирение обеих позиций, кажется, находится у Ю. Н. Тынянова, обосновывающего понятие «динамической формы» [Там же: 841]. Тем самым он отвечает на критику о том, что формальный метод ориентирован на «статический момент» науки о литературе.

Другим малоизвестным полемическим откликом на труды русских формалистов была статья С. А. Аскольдова «Форма и содержание в искусстве слова», вышедшая в альманахе «Литературная мысль. Вып. 3» за 1925 г. Автор начинает ее с характерной для той эпохи фразы: «Вопрос о значении формы и содержания в искусстве слова стал боевым вопросом в современной литературной критике» [Аскольдов 1925: 305]. Кроме того, вопрос о форме и содержании стал, согласно Аскольдову, «в последнее время симптоматическим для жизни вообще». Будучи квалифицированным философом, Аскольдов сразу же напоминает о философских истоках категорий формы и содержания и предпринимает их философский анализ. Понимая форму как «внутреннюю структурность», он разбивает свой разбор на различные составляющие указанной категории. Он разделяет: прагматическое содержание (т. е. сюжетную часть художественного произведения), психологическое содержание (аналог прагматического в лирике), форма (все остальное в произведении). Под формой Аскольдов разумеет все формальные элементы текста — от фонетики до ритма. Расширяя таким образом понятие формы, он пытается разобраться, в чем притязания формальной школы являются чрезмерными. Упрек его состоит в том, что формальный подход, изолируя форму, полагает ее единственным материалом художественной значимости.

Художественная значимость — ключевой термин С. А. Аскольдова, который он разовьет затем в своем учении о поэтических концептах<sup>56</sup>. Здесь под ним понимается единство соединения формы и содержания как аксиологический акт: «Художественная значимость есть ценность, а не величина, и процесс ее образования имеет конститутивный, а не аддитивный характер» [Там же: 313]. Изоляция формы от содержания не позволяет, согласно философу, оценить художественную форму в составе целого текста. Каждая форма должна оцениваться по степени художественной значимости. Далее Аскольдов анализирует различные формы с разной степенью художественной значимости в прозе и поэзии. Апофеозом «бесчинства формы» называет он заумную поэзию футуристов, признавая ее лабораторное значение, но отказывая ей в художественной значимости.

На тезис формалистов о том, что форма принципиально заменяет значимость содержания, С. А. Аскольдов отвечает мыслью о том, что форма лишь особым образом выявляет содержание. Форма и содер-

<sup>56</sup> См. подробнее в очерке № 8 ниже.

жание «образуют некоторое неделимое единство и в общем процессе творчества, и в процессе художественного восприятия» [Там же: 330]. Таким образом, Аскольдов старается как будто примирить два противоположных подхода — формальный и содержательный. И в конце статьи патетично призывает формалистов задуматься, причем снова перед нами «военная» риторика:

Если формализм есть направление, желающее изучение формы поставить на ту же высоту, что и изучение содержания, то его можно только приветствовать. Но если его лозунг — не сотрудничество в изучении формы и содержания, а отрицание содержания во всех отношениях <...>, то ему надо объявить самую решительную войну, как несущему смерть искусству [Там же: 341].

И вслед за этим правомерно задаться вопросом: следует ли за «боевым» периодом формализма «примирение» формы и содержания или же новая война, на этот раз обернутая против формы?

Можно сказать, что попытки таких компромиссов, при всей их многочисленности, оказались вскоре не нужны доминирующей идеологии советской науки. На новом этапе «гражданская война» между формалистами и содержанистами сменилась полной гегемонией антиформализма. Формализм был подавлен, а большинство его критиков с потембианского фланга были разогнаны или разгромлены. Само же слово «формализм» из школы в филологии превратилось в уничижительный ярлык, которым советский официоз громил неугодных ему поборников формы, от Д. Д. Шостаковича до А. А. Ахматовой и дальше. Уже в 1925 г. начало этой кампании было зафиксировано в красноречивой энциклопедической статье «Форма и содержание», устами одного из поборников антиформализма: «В Советском Союзе формализм был наиболее цепкой и активной теорией, выдвинутой буржуазными идеалистами против марксизма-ленинизма. Окончательная ликвидация формалистических тенденций — одна из важнейших задач, стоящих перед советским искусством» [Дынник 1939: 812]. А диктат содержания над формой в советской лингвистике был окончательно упрочен к 1950-м гг., о чем свидетельствует следующий пассаж: «Марксистско-ленинская теория учит, что все существующее имеет содержание и форму, что эти две категории находятся в диалектическом единстве и взаимодействии друг с другом и что в этом взаимодействии ведущая,

определяющая роль принадлежит содержанию» [Галкина-Федорук 1957: 354].

В заключение этого очерка хотелось бы привести пример одного советского ученого, по названиям трудов которого можно судить о динамике представлений о форме и содержании в русском литературоведении послереволюционных лет, — советского литературоведа М. С. Григорьева. Судя по его научной биографии, он начинал работу в Высшем литературно-художественном институте В. Я. Брюсова, а его ранние работы были посвящены вполне идеалистической и психологической поэтике в духе А. А. Потебни и М. О. Гершензона и направлены на критику формального метода. В 1927 г. он сочувственно отзывался на книгу Б. М. Энгельгардта, назвав свою заметку в журнале «На литературном посту» — «Обнаженная формальная теория». Другая его статья того же года названа «Кризис формализма». В 1929 г. он опубликовал книгу с довольно тогда еще вегетарианским названием «Форма и содержание литературно-художественного произведения». Далее же из энциклопедической статьи о нем выясняется, что ученый «в настоящее время приближается к марксистской постановке литературоведческих проблем» [Григорьев М. С. 1930: 10]. В итоге уже к 1959 г. он выпускает книгу «К истории борьбы за социалистический реализм». Таким образом, он проделывает карьеру, в целом характерную для той эпохи. Отталкиваясь от Потебни и критикуя формалистов, он вступает на путь борьбы за социалистическое содержание литературы. На его примере хорошо видно, как в официальной советской науке о языке и литературе содержание выиграло гражданскую войну с формой.

#### 4. ФОРМАЛИЗМ +/- ЭСТЕТИКА: ЛИНГВИСТИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА В 1920—30-е гг.

В. П. Григорьев в своих поздних работах о В. Хлебникове довольно часто прибегал к термину «лингвистическая эстетика», аргументируя, что полноценный лингвоэстетический подход необходим как дополнение к лингвопоэтическому<sup>57</sup>. Речь идет о том, чтобы не просто описать концептуальное поле прекрасного у того или иного автора, не только представить специфический язык эстетики поэта или прозаика, но главным образом осмыслить эстетику как отдельное «измерение» поэтического языка. Такая задача сопряжена с «выходами» по крайней мере в две смежные проблемные области: во-первых, в обширный план вопросов о соотношении теории языка и теории искусства<sup>58</sup> и, во-вторых, в более «минимализованный» план эстетического использования языка в повседневной речи<sup>59</sup>. Однако главным вектором и одновременно отправной точкой в лингвоэстетическом анализе стоит признать эстетическое изучение словесного творчества, языка как искусства<sup>60</sup>.

---

<sup>57</sup> См., например, [Григорьев 2004]. Об эстетическом подходе к поэтическому языку ученый писал ранее в статье 1979 г., переизданной в [Григорьев 2006]. В другой работе В. П. Григорьев определяет поэтический язык как «язык с установкой на творчество, а поскольку всякое творчество подлежит и эстетической оценке, это язык с установкой на эстетически значимое творчество» [Григорьев 1979: 77, 78].

<sup>58</sup> Линия, начатая исследованиями Я. Мукаржовского и Пражской школы в 1930-е гг. и продолженная в послевоенной семиотической эстетике Н. Гудмена, У. Эко, А. К. Жолковского—Ю. К. Щеглова, Ю. С. Степанова (см. программную для нас статью последнего в [Степанов 1975]).

<sup>59</sup> Так, В. З. Демьянков рассматривает «лингвистическую эстетику» как раздел «народной» эстетики, как «речь о прекрасном» в той или иной культуре, см. [Демьянков 2006; 2013].

<sup>60</sup> Эстетике языка посвящен цикл работ Л. А. Новикова, собранный в издании [Новиков 2001]. В частности, здесь определяются такие важнейшие категории



Как мы попытаемся показать в этой книге ниже, лингвистическая эстетика<sup>61</sup> (лингвоэстетика) может быть рассмотрена не просто как подход, а как особая методология исследования художественного текста и языка художественной литературы. Более того, эта методология не является чем-то, что необходимо создать, она имеет довольно древние корни и значительную традицию в истории гуманитарной мысли и филологических исследований. Однако волею исторических обстоятельств эта традиция развивалась скорее подспудно, нежели в четко выраженной форме, она оказалась как бы заслоненной от более популярных научных методологий, наиболее влиятельной среди которых в XX в. оказался формализм, так сказать «генеральная линия» лингвистической поэтики последнего столетия. В этом очерке мы изложим основные вехи формирования лингвистической эстетики (лингвоэстетики) в начале и первой половине XX в., главным образом в русской гуманитарной науке, в так называемой русской теории 1910—30-х гг.

---

лингвистической эстетики, как «феномен эстетического в языке», «значение как эстетическая категория языка», «структура эстетического знака». См. также работу [Новиков 1988]. Основные мысли ученого кратко изложены в научно-популярном пособии [Новиков 1991]. Из литературы по эстетическому изучению словесности укажем еще [Николаева 1979; Черемисина 1981; Донецких 1982; Бояринцева 1984; Тошович 2004]. В философском ключе к вопросам эстетики языка обращается А. А. Грякалов, отмечая в своей книге, что «эстетика языка ориентирована на последовательное использование лингвистических способов описания произведений искусства» [Грякалов 2004: 165]. Справедливо также его замечание о том, что «преимущественное внимание к лингвистическому анализу в словесности не должно снимать философско-эстетического интереса к эстетике языка, ибо искусство слова рассматривается как “высшее” искусство, законы которого служат направляющими в развитии художественной культуры в целом» [Там же].

<sup>61</sup> Примечательно, что номинально первым, кто употребил данный термин, был популярный английский писатель и филолог Дж. Толкиен, который в одном из писем признался, что его главный опус «Властелин колец» является «в большой степени произведением по лингвистической эстетике» [Tolkien 2000: 220]. (The Letters of J. R. R. Tolkien. Boston; N. Y., 2000. P. 220). Разумеется, здесь речь шла не о научном методе, а о художественной технике. Учитывая повышенный интерес мировой авангардной литературы к проблематике языка, в принципе, творческой техникой лингвистической эстетики пользовались многие классики Авангарда. Однако мы ведем речь о лингвистической эстетике (лингвоэстетике) именно как научном подходе, который наиболее ярко проявился именно в русской гуманитарной традиции, совпадающей хронологически с эпохой Авангарда в искусстве.

В русском гуманитарном ландшафте 1910—30-х гг., как известно, зарождается множество новых направлений в лингвистике, принимающих самые разнообразные наименования — «лингвистическая технология», «культура языка», «языковая политика», «языковое строительство», «интерлингвистика», «искусство слова» и т. п. Из лона Московского лингвистического кружка и общества ОПОЯЗ возникло также особое исследование языка художественной литературы (лингвистическая поэтика). Краеугольным понятием русского формализма явилась «поэтическая функция языка», а сама поэтика была осознана как отдельная дисциплина, находящаяся на пересечении лингвистики и семиотики (поэтика, по Р. О. Jakobson, это «лингвистическое исследование поэтической функции вербальных сообщений в целом и в поэзии в частности») [Jakobson 1987: 81]).

История и теория русского формализма широко известны и подробно описаны. В то же время очень мало известно о другой ветви русского гуманитарного мышления, отпочковавшейся от гумбольдтианской и потебнианской традиции, о которых мы писали в двух предыдущих очерках, и развивавшейся параллельно с формалистской доктриной, подчас принимая форму оппозиции формальному методу в лингвистической поэтике. Эту традицию можно назвать лингвистической эстетикой, так как она разворачивалась преимущественно на базе эстетических теорий и учений об искусстве.

Русский формализм разработал обширную теорию анализа формы, материала и приемов в художественном тексте. Однако, как представляется, весьма важным недостатком формального метода было непропорциональное внимание к категориям эстетических учений, главным образом к категории эстетического объекта. Каждое поэтическое и вообще художественное произведение представляет собой прежде всего эстетический объект со своими, эстетическими законами построения. Совершенно так же, как им является любое произведение визуального искусства, музыки, кино, театра и т. д.; никто не сомневается, что эстетические законы превалируют в этих художественных практиках и служат отправной точкой для их восприятия, понимания и анализа. И, таким образом, проблема формы в художественной литературе выступает прежде всего проблемой художественной или эстетической формы, нежели формой в строго лингвистическом понимании. В чем остро нуждалась лингвистическая поэтика формализма, это, как представляется, надлежащее количество и качество внимания к сущности эстетики, эстетическим категориям и эстетическим зако-

номерностям художественного творчества и художественного произведения.

Важно отметить, что первые попытки обоснования лингвистической эстетики были предприняты либо учеными, стоящими в оппозиции к формальному методу, либо, так сказать, «преодолевшими формализм», теми, кто на первых порах разделял формалистские установки, но впоследствии отошел от них. Показательны три определения поэтики, приводимые исследователями, «преодолевшими формализм» в той или иной мере. Так, Г. Шпет определял поэтику в несколько иных терминах, нежели формалисты: «поэтика есть учение о художественной методологии» [Шпет 2007: 232]. Несомненно, некоторые из формалистов подписались бы под этим определением, однако только такой эстетически и философски образованный человек, как Шпет, мог вкладывать в понятие «художественной методологии» максимально строгий и адекватный смысл и осознавать методологический статус художественных элементов в художественном произведении. Поэтика и эстетика слова мыслилась Шпетом как учение об эстетическом сознании в его целом. В. Жирмунский определяет поэтику как «науку, изучающую поэзию как искусство» [Жирмунский 1977: 15]. И ближе всех к «эстетическому» определению поэтики подошел М. Бахтин, утверждавший, что «поэтика, определяемая систематически, должна быть эстетикой словесного художественного творчества» [Бахтин 2003: 268, 269]. Бахтин также отмечает, что в исследовании словесного художественного творчества необходимо основываться на таких ключевых категориях, как «эстетический объект», «эстетический опыт» и «эстетическое сознание».

Лингвистическая эстетика объемлет собой два лингвоэстетических аспекта — с одной стороны, это проблема «художественного языка», относящаяся не только к словесным произведениям, но и к прочим художественным практикам (с этой стороны лингвистическая эстетика оказывается близка семиотике), и с другой — это проблема эстетического использования языка, здесь в поле зрения попадают не только собственно эстетические объекты — произведения искусства, но и, например, обыденная речь, в которой могут иметь место самые разнообразные случаи эстетического употребления (к примеру, окказиональное словотворчество, юмор и комизм). Эти два аспекта лингвистической эстетики оказываются снова актуальными сейчас — здесь мы можем отослать к двум важным работам на английском языке [Attridge 2006; Carter 2004].

В разработку концепции лингвистической эстетики внесли вклад несколько авторов из русской гуманитарной традиции. При этом она могла получать различные вариативные наименования — такие, как «эстетика языка», или «эстетика слова», или «эстетика словесного художественного творчества». Прежде чем назвать этих авторов и привести их положения, следует сказать, что, разумеется, у традиции «лингвистической эстетики» имеется своя предыстория. Отдельные замечания, относящиеся к данным вопросам, содержатся уже в древнегреческих и древнеримских трактатах о языке и стиле, прежде всего во фрагментах, посвященных искусству речи<sup>62</sup>. В дальнейшем эти вопросы возникали в зачаточном состоянии, например, в «Поэтическом искусстве» Н. Буало и в «Эстетике» А. Г. Баумгартена. Говоря об эстетически ориентированной философии языка, возникшей на рубеже XIX—XX вв., нельзя не упомянуть в этой связи концепцию К. Фосслера. Эстетическая школа, главой которой считается Фосслер, делала упор на исследование языка в его выразительной функции. Другой представитель данной школы, итальянский философ Б. Кроче, провозгласил единство эстетики и лингвистики на том основании, что интуиция, изучаемая эстетикой, является в то же время и выражением, «языком», в широком смысле слова, а язык есть предмет лингвистики. В. фон Гумбольдт и А. Потебня, а также их последователи А. Погодин и Д. Овсяннико-Куликовский являются непосредственными предвестниками лингвоэстетического подхода. Необходимо добавить к ним и А. Белого, чья эстетическая теория вкуче с его оригинальной лингвистической концепцией тоже оказала воздействие на интерес к обозначенной теме<sup>63</sup>.

Теперь перейдем к тому, как формулировалась лингвистическая эстетика, или как она чаще именовалась — эстетика языка, или эстетика слова, уже как таковая — в 1920—30-е гг. русскими учеными.

Первым, кто заговорил о необходимости эстетики языка, был лингвист Л. Щерба. В предисловии к сборнику «Русская речь» от 1923 г. он отмечает нарастание интереса лингвистов к «эстетике языка», к тому, что «делает наш язык выразителем и властителем наших дум» [Щерба 1974: 102]. Пробой Щербы в применении понятия «эстетика языка» можно считать его «Опыты лингвистического толкования стихотворений» [Щерба 1957]. Далее эта идея была подхвачена Б. Лари-

<sup>62</sup> См. об этом в работе [Меликова-Толстая 1936].

<sup>63</sup> См. об этом в очерке об Андрее Белом № 6.

ным в работах по эстетике слова и языку писателей. Отталкиваясь от теории художественной речи и обосновав методы эстетики языка, он блестяще воплотил свои идеи в анализе лирических стихотворений, в частности Хлебникова. Ларин также ввел такие важные для лингвистической эстетики понятия, как «художественная целостность» и «эстетическая квалификация языкового материала» [Ларин 1974].

Об «эстетике языка» пишет в некоторых местах и В. Виноградов. В статье 1927 г. «К построению теории поэтического языка» отмечает: «“Эстетика слова” как дисциплина нуждается в признании, в определении ее материала, задач и методов. Путь к ней лежит через “науку о речи литературно-художественных произведений”» [Виноградов 1927: 9]. Виноградовым отмечается также важность изучения сложных поэтических форм речи, развернутых словесно-художественных структур. Путь исследования в этом направлении: от сложных структур — к «стилистическим единицам», а не наоборот. И здесь очевидно, что Виноградов полемизирует с формальным методом, который задает обратное направление исследования — «от единиц — к единствам». Эстетика слова, по Виноградову, выдвигает своим предметом «структуру художественного целого». Так, в применении к художественной литературе он пишет о «поэтической организации символов в композиции целостных эстетических объектов» [Там же]. В поэтической речи, по Виноградову, происходит символическое преобразование языка: «Структура художественного произведения сочетает в себе не только поэтические формы словесности, но и формы других видов искусств (музыки, живописи, театра)» [Там же]. Сам Виноградов в дальнейшем не пошел по этому пути, зато за него это проделала уже позднейшая семиотика в лице Я. Мукаржовского, Ю. Лотмана, У. Эко и других. Виноградов также отмечал, что обоснование науки об эстетике языка невозможно только на почве лингвистики, ибо «лингвистика, инстинктивно отпрываясь от норм социально-языковой деятельности, всегда говорит об элементах языка, но она не в состоянии открыть своеобразие более сложных поэтических форм» [Там же]. Виноградов ссылается на показательные неудачи, с его точки зрения, на этом поприще К. Фосслера, А. Потебни и Б. Кроче [Виноградов 1980: 252]. За обоснованием эстетики языка он предлагает лингвистам обращаться к учениям об искусстве и эстетическим теориям.

В ряду изданий, внесших вклад в обоснование лингвистической эстетики, следует упомянуть сборник, который вышел в 1927 г. под названием «Художественная форма. Сборник статей». В предисло-

вии к нему было заявлено: «В противовес формалистам из ОПОЯЗа, которые ограничивают свое исследование сферой внешних форм, мы понимаем художественную форму как “внутреннюю форму”. Тем самым мы ставим проблему художественной формы шире и ищем ее решение во взаимоотношении различных форм — логических, синтаксических, мелодических, поэтических как таковых, риторических и т. д.» [Художественная форма 1927: 3]. Отметим, что авторами сборника были ученые, опять же так или иначе противостоящие строго формальному методу, среди них — Г. Винокур, Н. Жинкин, М. Покровский и другие.

Пожалуй, ключевой фигурой в формулировке основ лингвистической эстетики был Б. Энгельгардт, до недавних пор остававшийся незаслуженно малоизвестной фигурой в русской филологии<sup>64</sup>. Не так давно, в 2005 г., по архивной версии был опубликован доклад Энгельгардта 1920-х гг. «Эстетика слова». С 1921 по 1928 г. им готовилась к печати книга «Введение в эстетику слова», которой выйти было не суждено, и сохранился только этот доклад. Кроме того, в 1924 г. Энгельгардт прочел в ГИИИ (Государственном институте истории искусств) доклады «Эстетико-лингвистические предпосылки формального метода» и «Основоположения эстетики слова».

Для Б. Энгельгардта эстетика слова являлась частью общей теории словесности, разработанной на феноменологической основе. Общий ход мысли Энгельгардта:

С эстетической точки зрения художественное произведение должно рассматриваться, прежде всего, как особым образом оформленный вещно-определенный (*dinglich*) ряд: поэтическое произведение как словесный ряд, музыкальное как звуко-ряд, картина или статуя — как система зримого и пр., и пр. [Энгельгардт 2005: 46].

---

<sup>64</sup> Единственной работой, специально посвященной теории словесности Б. Энгельгардта, является брошюра [Муратов 1996]. В ней, в частности, так резюмируется суть «эстетики слова» по Энгельгардту:

...эстетически безразличный вещный ряд (слово, звук, цвет и т. д.) в процессе творчества преобразуется в эстетически значимый — художественное произведение. Истолкование эстетического значения структурных особенностей художественного произведения тогда и является раскрытием эстетического смысла изменений, испытанных вещным рядом в процессе творчества. Но если речь идет о видоизменениях слова в процессе творчества, то исходным моментом для истолкования таких видоизменений должно стать уяснение вопроса о том, что такое слово в его «до-(вне-)-эстетическом» состоянии. Это истолкование должна дать лингвистика, и оно будет второй необходимой предпосылкой для построения теории словесности как эстетики слова [Там же: 9].

Разумеется, в этих формулировках отчетливо выражен феноменологический подход. Понятие «вещности», отличное от понятия «вещи» в русском формализме, имеет явные гуссерлианские корни. Феноменологический взгляд приводит к тому, что старые подходы в изучении образности, идейности и т. п. оказываются, с точки зрения Энгельгардта, неприемлемыми для эстетического анализа, ибо они уводят исследователя за пределы самого произведения в сферы мнимых объектов. Отсюда вывод о том, что

...художественное творчество должно мыслиться только как процесс эстетического оформления словесного ряда, то есть установки этого ряда на эстетическую значимость <...>. Таким образом, эстетика слова имеет дело, с одной стороны, с эстетически оформленным словесным рядом, а с другой стороны, с этим же рядом в эстетически безразличной форме, как объектом творчества. А в связи с этим ее основной задачей является описание главнейших особенностей эстетически значимых словесных построений сравнительно с прозаическими и выяснение роли этих особенностей в эстетическом обосновании целого [Там же].

Здесь Энгельгардт вплотную приближается к одному из главнейших параметров художественного произведения — его целостности. Эстетически значимое произведение всегда представляет собой целое, и именно в силу своей целостности оно производит эстетический эффект, и именно в силу целостности должно рассматриваться в эстетическом анализе:

В силу этого, поскольку поэтическое произведение всегда представляет собою сложное словесное образование, понятие словесного ряда в его вещной определенности, с которым оперирует эстетика слова, неизбежно должно охватывать не только всю совокупность отдельных элементов этого ряда по их качественному содержанию, но и момент специфической организованности этих качественных содержаний, то есть их структурное единство [Там же: 47].

Составные элементы словесного произведения искусства оформляются как целостная и неразложимая структура.

Художественное произведение, подчеркивает далее Б. Энгельгардт, целостно не только по формальному признаку, но и в единстве своего содержания. Отсюда еще один важный вывод для эстетики слова:

Поскольку, с одной стороны, в поэтическом произведении дано эстетическое оформление имманентно-организованного словесного ряда, то

есть потенциального словесного образования, постольку, с другой стороны, организующим принципом таких образований являются те системы единовременных смыслов, которые ими объемлются, постольку и эти последние, наряду с звуковой формой слова и совокупностью номинативных значений, находят свое эстетическое оформление в поэтическом произведении [Там же: 48].

Таким образом, семантический треугольник Фреге (знак-значение-смысл) преобразуется в художественном произведении в единую триаду: эстетическая форма — номинативные значения — единовременные смыслы. Все три составляющие этой триады связаны эстетическим единством художественного произведения. Поэтому Энгельгардт позволяет себе говорить о таком произведении как о замкнутой на себя, внутренне единой структуре только в плане эстетической оформленности смысловых единств словесного ряда. В этом ему видится «решительная неудача» сугубо формального подхода к литературному произведению, при котором оно рассматривается вне соотнесения его как единства к единовременному смыслу.

Далее Б. Энгельгардт вдает в некоторые подробности основных вопросов эстетики слова, а также выясняет связи эстетики слова с общей и частной лингвистикой. Современная лингвистика, с его точки зрения, почти вовсе не обсуждает вопрос о *произведении* как структурном единстве, ограничиваясь в большинстве случаев изучением *отдельного слова*<sup>65</sup>. Знаменательно, что в своем обосновании эстетики слова Энгельгардт отталкивается от критики русского формализма. Формализм, с точки зрения Энгельгардта, не способен постичь эстетическое произведение как целостную, внутренне единую структуру:

Дело в том, что эстетическая значимость как таковая всегда принадлежит тому или иному образованию, именно как таковому, как целостной внутренне единой структуре, а не его элементам. В этом смысле эстетическая значимость может быть приравнена к единовременному смыслу произведения [Энгельгардт 2005: 57].

---

<sup>65</sup> Энгельгардт может рассматриваться, наряду с М. Бахтиным, одним из ранних предвестников теории текста. Но необходимо оговориться, что лингвистика текста строила свои законы по большей части на почве формального (структурального) метода. Эстетический элемент художественного текста зачастую в лучшем случае лишь принимался во внимание, но редко исследовался в необходимой мере.



Формальная школа, утверждает Энгельгардт, исходя из правильно намеченных предпосылок «эстетики вещи», построила (в соответствии с данными коммуникативной лингвистики) определение поэтического произведения как системы самодовлеющих приемов, «причем его единоецелостный смысл рассматривался как эстетически безразличный материал для реализации чистой словесной формы» [Там же: 56]. Здесь же делается намек на то, какой лингвистикой следует руководствоваться «эстетике слова», чтобы избежать заблуждений формализма. Не удовлетворяясь определениями, полученными от «коммуникативной лингвистики», эстетике слова необходимо их искать в тех направлениях современной лингвистики, где слово рассматривается как «особая форма осознания внутреннего опыта, как сама мысль в известный момент ее внутренне необходимого и исторически обусловленного становления». Не сложно догадаться, каких лингвистов они имеет в виду — это Гумбольдт и вся гумбольдтианская традиция в языкознании конца XIX — начала XX в.

Таким образом, Б. Энгельгардт, пользуясь терминологическим аппаратом феноменологии, постулирует ключевые понятия эстетики слова, или лингвистической эстетики: «эстетическая значимость», «эстетический опыт» и «структурное единство». Значение последней категории — категории структурного единства — подчеркивалось также и П. Флоренским, еще одним ключевым автором в описываемой традиции. В работе 1924 г. «Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях» он рассуждает о необходимости двойственного подхода к художественным явлениям: с одной стороны, как к композиции, а с другой — как к конструкции. Причем конструкция произведения осмысливается как внутренняя форма его, т. е. некоторый принцип развертывания формы и превращения ее в содержание:

...художественное произведение всегда двойственно, и в этой двойственности — коренится необходимость двойного подхода к произведению, а следовательно — и двойной схемы его, соответственно двойственностью потребного тут термина. **Художественное произведение есть нечто само о себе**, как организованное единство его изобразительных средств <...>. Но, кроме того, произведение имеет некоторый смысл, организованное единство всех сред служит выражению этого смысла [Флоренский 2000б: 493, 494].

Мы выделили жирным шрифтом очень важное представление Флоренского, которое сближает его с современными идеями синергетики. Эта идея самоорганизации художественного целого, которое вырастает из собственных частей. Форма в таком понимании имеет четыре важнейшие характеристики: 1) выделенность, или самостоятельность, 2) целостность и 3) органичность, или динамичность. Об этом Флоренский пишет в черновых записях к курсу «Понятие формы»: «Идею целого мы понимаем как рост, как раскрытие потенции через само-расчленение, через само-организацию...» [Флоренский 2000а: 493, 494]. Мы приводим эти слова, чтобы показать, что лингвистическая эстетика прямо связана с идеей самоорганизации языка художественных произведений, о которой шла речь в предыдущем очерке. Многие произведения Авангарда оказываются просто-напросто непроницаемы для лингвистического анализа, если в их анализе обходиться сугубо инструментальными, формальными методиками без обращения к синэстетическим (интермедialным) методикам.

В порядке простого упоминания среди авторов, размышлявших в 1920—30-х гг. на темы близкие к лингвистической эстетике, можно также назвать Г. Шпета, в особенности его работу «Эстетические фрагменты» [Шпет 2007], А. Габричевского [Габричевский 2002] (в особенности статью «Язык вещей»), Е. Поливанова (в частности, чрезвычайно любопытен его, к сожалению, не состоявшийся проект *Corpus poetisagum* по составлению энциклопедии национальных поэтических языков). Разумеется, нельзя пройти мимо некоторых положений М. Бахтина [Бахтин 1974] и В. Волошинова [Волошинов В. Н. 1926], в частности, о природе эстетического объекта.

Завершая этот исторический экскурс, хотелось бы сказать, что лингвистическая эстетика, разумеется, не стала прочно оформившимся направлением в истории лингвистических учений 1920—30-х гг. Воспользовавшись удачной метафорой из известной антологии «Сумерки лингвистики», можно было бы назвать такую историю идей «традицией, мерцающей в толще истории» [Базылев, Нерознак 2001]. Лингвистическая эстетика выступала как альтернатива формальному методу, предлагая взамен свою методологическую систему. Эта традиция пыталась, так сказать, «воспитать» формализм, прививая ему развитые эстетические навыки. Лингвистическая эстетика — это фор-

мализм со знаком + (+эстетика)<sup>66</sup>. Мы считаем, что как подходу, который формировался на стыке теорий языка и теорий искусства, лингвоэстетической традиции должно быть, как представляется, отведено место в гуманитарном ландшафте научных методов. Художественные, научные и общественные сдвиги авангардной эпохи вызывали к жизни самые разнообразные нововведения в гуманитарных исследованиях, подчас не до конца формулируемые и воплощаемые их авторами, но тем не менее образующие новый взгляд на вроде бы привычные объекты изучения.

---

<sup>66</sup> Ср. с некоторыми современными попытками западных ученых снова ввести формализм в объектив филологических исследований на новых эстетических основаниях [Leighton 2007; Readings for Form 2006; Problems of Form 1999].

## ЧАСТЬ II

СИМВОЛ — ЗНАК — КОНЦЕПТ  
В РУССКОЙ ФИЛОСОФИИ ЯЗЫКА





## 6. «ПОЭЗИЯ ЯЗЫКА». СИМВОЛИЧЕСКАЯ ЛИНГВИСТИКА АНДРЕЯ БЕЛОГО

Язык!.. Запрядай: тайной слов!

*А. Белый. Первое свидание*

Кем был Андрей Белый? Этот вопрос интересовал его современников, его первых исследователей; остается актуальным он и сейчас — для сегодняшней науки и культуры. Но прежде всего вопрос этот интересовал самого Бориса Николаевича Бугаева. На исходе жизни он признавался: «Говорить о себе как писателе мне неловко и трудно. Я не профессионал; я просто ищущий человек; я мог бы стать и ученым, и плотником. Менее всего думал я о писательстве» [Белый 1988: 19]. Преследуя во всем творческую идеологию, А. Белый как «ищущий человек» посещал и оставлял следы в самых разных сферах жизни и областях знания. Во всех фазах своего идейного и художественного развития он «стремился обосновать собственную мировоззренческую позицию такой универсальной методологией, при помощи которой можно было бы достигнуть принципиально нового духовного знания, интегрирующего представления человека о природе и культуре» [Белоус 2005б: 421]. Поэтому говорить о нем только как о писателе или о поэте было бы искажением его образа и его реального творческого лика. Был ли он философом? Строгие философы скажут, что нет, и не включают его в историю философии. Однако совершенно неоспоримо, что философским мышлением он обладал и, возможно, привнес в философию — как бы «контрабандой» — больше, нежели иной какой-нибудь философ как таковой. Характерная черта Белого в том, что он был всегда и во всем больше себя самого — больше чем писатель, больше чем поэт, больше чем философ<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> А. Белого можно назвать представителем той тенденции в развитии словесности, которую Ю. В. Шатин предлагает называть «проективной». Она «связана с выявлением скрытых законов творчества, которые, будучи эксплицированы, из-

Тема данного очерка — Андрей Белый как лингвист и пионер лингвоэстетики. Мы зададимся следующим рядом вопросов: был ли А. Белый лингвистом и языковедом, какой вклад он внес в знание о языке и насколько актуально это знание в наши дни. Поднимая подобного рода вопросы, считаем необходимым сделать оговорку, что мы будем рассматривать А. Белого не как профессионального лингвиста, каковым он, разумеется, не был, а как ищущего языковеда и языкового экспериментатора — в одном лице<sup>2</sup>.

В науке о знаковых системах — семиотике — за А. Белым уже, как кажется, закреплены прочные позиции, об этом много и плодотворно писали<sup>3</sup>. Нас же здесь будет интересовать собственно языковедческая ипостась личности Белого. Надо сказать, что имя Белого редко встретишь в работах по истории и теории языкознания. В большой степени опираясь на опыт словесности Серебряного века и А. Белого, в частности, ведущие лингвисты и историки лингвистических учений на словах предпочитали обходить его стороной. Даже такое ключевое связующее звено между началом века и советской лингвистикой, как В. Виноградов, не желал демонстрировать своей преемственности от опыта символизма. На наш взгляд, эту историческую несправедливость необходимо поправлять. Без оценки вклада Белого в языковедческую традицию XX в. не только невозможно понять истоки многих лингвистических идей и явлений последнего столетия, но и трудно осознать, какие теоретические и практические богатства остались нереализованными в области учения о языке и всего круга гуманитарных дисциплин.

\* \* \*

Разумеется, любой писатель или поэт рано или поздно задает себе вопрос: что такое литература? Не случайно такое широкое

---

меняют лицо самой художественной практики в том или ином аспекте и перестраивают традиционный баланс филологии и литературы» [Шатин 2005: 72].

<sup>2</sup> Первым подступом к этой теме была наша работа [Фещенко 2009]. В данном же очерке мы представляем более специальный ракурс темы, сосредотачиваясь на эволюции лингвистических идей А. Белого в контексте лингвоэстетики.

<sup>3</sup> См. в очерке № 2. Как «семиотика символизма» предлагает рассматривать А. Белого Ю. С. Степанов [Степанов 2001а]. В историю русской семиотики А. Белого вписывают также Вяч. Вс. Иванов [Иванов 1999] и Г. Г. Почепцов [Почепцов 2001]. Феноменологический и семиотический статус теорий А. Белого рассматривается в статьях [Ковалева 2001а; 2001б].

распространение получил в литературоведении XX в. жанр антологий «Писатели о литературе» и «Писатели о языке»<sup>4</sup>. Очевидно, что вопрос о роли языка как материала словесного творчества неизбежно встает перед каждым литератором. Другое дело, что у одних писателей размышления о языке остаются либо незначительными, либо просто не артикулированными, не высказанными на бумаге; а у других они занимают существенную часть литературной деятельности и предмет тщательного анализа. Андрей Белый, несомненно, относится к числу последних — степень языковой сознательности и языкового поиска у него высока как почти ни у кого из других представителей русской литературы XIX и XX вв.

Самые первые опыты литературного творчества А. Белого уже говорят о том, каков статус языка в его художественной системе. Словотворчество, неология и языковое композиторство в «Симфониях» призваны открыть новые горизонты художественного познания и новые формы словесно-эстетической организации. Уже здесь, на начальном этапе, формируется «музыкальная модель» языкотворчества Белого<sup>5</sup>. Позже он признавался:

...я себя чувствовал скорей композитором; чем поэтом <...> главенствующая особенность моих произведений есть интонация, ритм, пауза дыхания, передающие жест говорящего <...> я стал скорей композитором языка, ищущим личного исполнения своих произведений, чем писателем-беллетристом в обычном смысле этого слова [Белый 1988: 19, 20].

Уже по первым попыткам литературного эксперимента Белого видно, что языку уготована в его художественной системе первостепенная роль. Новые формы искусства требовали нового отношения к языку как художественному материалу:

...отсюда и опыты с языком, взятым, как становление новых знаков общения (слов); отсюда и интерес к народному языку, еще сохранившему целину жизни, отсюда и обилие неологизмов в моем лексиконе, и переживание ритма, как начала, соединяющего поэзию с «прозой»; писатель увиделелся мне организатором языковых стремлений народа <...> [Там же: 21].

---

<sup>4</sup> См., напр., [Русские писатели о языке 1954; Будагов 1984].

<sup>5</sup> См. о «музыкальной словесности» как лингвоэстетическом и семиотическом феномене в очерке № 12.



Потребность в новых знаках художественного общения вызывает, таким образом, к углубленному изучению языка и его эстетической переработке.

Одновременно с ранними поэтическими опытами А. Белый теоретически осмысляет этот революционный поворот отношения к языку. В статье 1902 г. «Формы искусства» читаем:

Перевод действительности на язык искусства <...> сопровождается некоторой переработкой. Эта переработка, будучи по своему внутреннему смыслу синтезом, приводит к анализу окружающей действительности. Анализ действительности необходимо вытекает из невозможности передать посредством внешних приемов полноту и разнообразие всех элементов окружающей действительности [Белый 1994: 90].

Поэзия понимается Белым как «узловая форма, связующая время с пространством» [Там же: 91], соответственно, язык поэзии аккумулирует в себя элементы всех прочих форм искусства и знания. Здесь, конечно, заложен более глубинный, чем это может показаться на первый взгляд, принцип — принцип «единства многообразий», при котором различные виды восприятий группируются вокруг какой-то определенной идеи, чтобы найти выход в чрезвычайно интенсивном, энергичном поэтическом слове. В ранних опытах обращения к языку, и обращения с языком у А. Белого, мы видим исток того, что приведет в дальнейшем к эстетическому эксперименту и языковому эксперименту Белого, понимаемому широко. Здесь же лишь оформляются начала лингвистической концепции Белого. Эти начала имеют самые разные источники, вопрос о которых выходит за рамки настоящей статьи. Мы остановимся на формировании собственно лингвоэстетической концепции писателя.

Нам представляется возможным выделить три этапа становления лингвоэстетической концепции А. Белого, сообразно хронологическому принципу. Разумеется, эти этапы взаимосвязаны; Белый органичен и адекватен самому себе на всех фазах своего идейного и художественного развития. Тем не менее говорить об отчетливости этих этапов можно с определенной уверенностью, так как она подкрепляется линией жизни А. Белого, начерченной им самим, равно как и некоторыми объективными историческими обстоятельствами.

\* \* \*

Первый этап охватывает 1900-е гг., время расцвета символизма и — конкретно у А. Белого — время оформления символической теории языка, время лингвистического символизма и философии языка. Работы этого периода, относящиеся к лингвистической концепции, — это статьи, вошедшие в книгу «Символизм», а именно — «Магия слов», «Лирика и эксперимент», «Опыт характеристики 4-стопного ямба», «“Не пой, красавица, при мне...” А. С. Пушкина. (Опыт описания)» и «Сравнительная морфология ритма», а также трактат 1910 г. «Мысль и язык. Философия языка А. Потебни». Что касается последней упомянутой работы («Мысль и язык»), ее роль, как правило, недооценивается большинством лингвистов и литературоведов. Между тем в ней излагается вполне оригинальная теория языка и теория слова, имеющая огромный лингвистический, и не только лингвистический, интерес. Эта теория выстраивается А. Белым на четырех основных тезисах.

Первый тезис о том, что «слово само по себе есть эстетический феномен» [Белый 2006б: 205], перенимается А. Белым у А. Потебни. Белый был достаточно внимательным читателем харьковского ученого-лингвиста и воспринял от него представление о языке как о носителе непрерывного творчества мысли. Поместив потебнианские положения в собственно эстетический контекст, Белый придал им определенную обоснованность, равно как и немало поспособствовал привнесению достижений лингвистической мысли в область художественного творчества. От декларирования автономности слова-символа Белый, вслед за Потебней, делает очередной теоретический шаг, состоящий в том, что «из объединения внешней формы и содержания провозглашается единство формы и содержания как в словесном, так и художественном символе» [Там же: 207]. Делая такой вывод из изложения идей Потебни, Белый предваряет и обосновывает один из главных лозунгов русского символизма. Одновременно закладывается основа для понимания лингвистической природы художественного знака — как синтетической формосодержательной единицы.

Еще один важный аспект, на который указывает А. Белый, состоит в том, что символ имеет мифотворческую природу: «Слово-символ, заключая множество переносных смыслов, с течением времени меняет свою внутреннюю форму; система метафор, являющаяся в результате изменения смыслов, рождает ряд поэтических мифов» [Там же: 208]. Устанавливается, таким образом, языковой механизм, характе-

ризующий работу символа в поэтическом языке: слово → символ → множество смыслов → изменение внутренней формы → образование системы метафор → ряд поэтических мифов. Древняя проблема соотношения слова и мифа оказывается поставленной на новых основаниях — через лингвистическую структуру поэтического символа. С восторгом принимая языковедческие труды А. Потебни, Белый на основе идей, выдвигаемых русским лингвистом, строит свою концепцию символического словесного творчества. Можно сказать, что Белый заново открывает творчество Потебни, вписывая его непосредственно в контекст новой художественно-языковой практики. По его признанию, в сочинениях замечательного исследователя языка новая поэзия находит «ответы на наиболее жгучие вопросы, касающиеся происхождения и значения языка, мифического и поэтического творчества» [Там же: 199].

Необходимо отметить, что А. Белый как никто другой из поэтов и писателей Серебряного века был подкован в языкознании. Об этом свидетельствует как глубокое проникновение в учение Гумбольдта — Потебни, так и многочисленные упоминания лингвистических трудов в примечаниях и автокомментариях различных работ Белого. Вот неполный перечень имен лингвистов, ссылки на которых встречаются в трудах А. Белого: В. Даль, А. Афанасьев, Ф. Буслаев, Д. Овсянко-Куликовский, В. Корш, В. Жирмунский, В. Виноградов, О. Брик, М. Мюллер, Л. Нуаре, К. Беккер, А. Шлейхер, К. Бругман, Фабр д'Оливэ, К. Фосслер, Х. Штейнталь, Я. Гримм, Г. Курциус, К. Гейзе, Л. Гейгер, А. Марти, Т. Моммзен, Я. Вакернагель, М. Маутнер. Разумеется, рассчитывать на то, что соответствующая литература изучалась Белым тщательно, не приходится. Однако, в силу своего таланта, ему удавалось ухватывать главные мысли из прочтенных книг и осваивать их в рамках своей художественной и лингвистической концепции.

Лингвистическая родословная А. Белого осознавалась как им самим, так и другими филологами — его современниками. Сам он писал впоследствии:

Исследования языковедов, поскольку они вскрывают языковую метафору, есть лингвистическая база символической школы <...>. Символическая школа видит языковой свой генезис в учениях Вильгельма фон-Гумбольдта и Потебни <...>. Но символическая школа не останавливается на работах Потебни, ища углубления их [Белый 1994: 446, 447];

а также высказывался о своем собственном влиянии на теорию языка: «Всестороннее раскрытие лозунга символической школы о форме и содержании дает новые критерии в анализе лингвистических форм, теории слова, теории стилей, теории мифа, психологии, критике и т. д.» [Там же: 447]. Именно лингвистический символизм, вкупе с постпотепнианской философией языка, характеризовал первый из описываемых этапов лингвоэстетического становления Белого.

\* \* \*

Следующий — второй — этап может быть обозначен 1910-ми гг. В этот период А. Белый все больше говорит о теории словесности и ритмологии языка. Ключевые тексты этого периода — «Глоссолалия» и «Жезл Аарона». Также к этому периоду можно отнести ряд статей и лекций о ритме: «Ритм и смысл», «О ритмическом жесте», «О ритме», «Ритм как диалектика и “Медный всадник”» (последний труд 1927 г. является продолжением и обобщением ритмологических штудий 1910-х гг.). В этот же период были написаны работы о поэтическом языке и ритме прозы, такие как «Поэзия Блока», «Об аллитерации в поэзии А. Блока» и «О художественной прозе».

Говоря о «Глоссолалии» А. Белого, необходимо, на наш взгляд, иметь в виду, что это прежде всего поэма — «поэма о звуке». Нет смысла оценивать ее со строго научных позиций, но в то же время нельзя отказать ей в определенной лингвистической логике, равно как в мифотворческой и словотворческой стихийности. По поводу «Глоссолалии» при жизни Белого писали, что это «мистическая лингвистика», «ритмическая словесность», «игрецоное языкоговорение» [Горнфельд 2004] и тому подобное. Одним словом, дать определение тому жанру, в котором написана поэма, оказывалось затруднительно. Г. Винокур пытался раскритиковать «Глоссолалию» с позиций научной поэтики [Винокур 1976], но, как кажется, не уловил главного: ученый-лингвист смотрит на структуру слова в синхронии, статике, абстракции, тогда как поэт-лингвист, каковым является Белый, преподносит слово *in statu nascendi*, т. е. в генетике и в динамике. Для лингвистической концепции Белого важен процесс творения слова, что строго научные методы описать не всегда в состоянии<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> О «Глоссолалии» А. Белого и глоссолалии как поэтическом явлении см. также в очерке № 13 и в работе [Фещенко 2011а].

Особого упоминания в рамках нашей темы заслуживает текст А. Белого «Жезл Аарона». Он был написан в 1917 г. и носил подзаголовок «О слове в поэзии». Определение жанра этого текста дать затруднительно, так же как и в случае с «Глоссолалией». Это одновременно и философский трактат, и филологическое исследование; в одно и то же время — поэма о слове и мифологическое повествование о нем. Особенность языка «Жезла Аарона» состоит в том, что, не будучи строго научным, логически-дедуктивным, он пытается описать мир фактов как бы «обходным путем»; при этом «обход» совершается через глубоко скрытые истоки этих фактов, т. е. этот язык заглядывает немного глубже, чем на то способно научное изложение.

Не вдаваясь в подробное описание содержания «Жезла Аарона»<sup>7</sup>, отметим здесь лишь четыре значительных момента в этом тексте: 1) представление о «новом, живом слове поэзии», которое должно, подобно Жезлу Аарона, изойти «цветами значений» [Белый 2006а: 378]; 2) возводимый А. Белым к культу Гермеса «миф о слове», в котором схвачена символика тайных действий, текущих внутри корня слова; 3) мысль о новом слове, рождающемся из соединения поэзии и философии, из примирения понятийной логики и звукового эстетизма; 4) декларируемая Белым «теория духовного, или внутреннего, слова». Положения трактата «Жезл Аарона» многообразно варьируются в предыдущих и последующих текстах Белого, но данный текст в свернутом виде содержит все элементы его лингвистической концепции.

Говоря об Андрее Белом как ритмисте и авторе работ о ритме, приходится признать, что ему удалось, пожалуй, первому из русских художников слова (ср. в англоязычной культуре личности Дж. Джойса, Э. Паунда, Г. Стайн) связать категорию ритма с языковыми явлениями, как общеграмматическими и лингвопоэтическими, так и философскими (соратник Белого по символизму В. Брюсов тоже писал экспериментальные стихи, однако говорить о тотальном «эстетическом эксперименте» в этом случае не приходится).

Поставив «языковую проблему» в основу своего символического творчества, А. Белый осмыслил ритм как подвижную конструкцию, имеющую своим материалом язык и этот язык перманентно «революционизирующую». Ритм, по слову самого поэта, — «глубиннейший слой» «поэтического организма»:

---

<sup>7</sup> Подробнее мы останавливаемся на этом вопросе в работе [Фещенко 2006б], а также в комментарии к публикации [Белый 2006а].

...он под толщею формы — заформенное; наиболее он удален от дневного, абстрактного смысла; он — нижнее небо поэзии; или, если хотите, он — центр земли звуков; и этот центр — раскаленный: он кипит и бурлит; он, как сердце, пульсирует пламенем, плавя формы нам изнутри и бросая нам звуки толчками своих модуляций <...> [Там же: 407].

Если переводить это поэтическое определение на язык лингвистической науки, ритм здесь понимается как некая глубинная инстанция, охватывающая собой весь состав поэтической речи — от самых элементарных единиц до самых крупных формальных категорий — и задающая определенный закон развития языкового материала в конкретном поэтическом тексте. Уже из такого толкования видно, что ритм относится Белым не только к метрическому каркасу поэтического текста, но объемлет все формальные, знаковые уровни художественного произведения, приводит их все в организованное движение.

Назвав свою книгу 1929 г. «Ритм как диалектика», А. Белый имел в виду прежде всего диалектику и динамику языка, а под «ритмом» он понимал самоорганизацию языкового материала, его динамическую архитектонику. Именно на данном периоде эволюции творчества Белого (второе десятилетие XX в.) ритм осмысливается им как динамический концепт<sup>8</sup>. Язык для него — «тело, покрытое ритмами мысли». Поэт как теург (ср. с символистским понятием «теургии»), как «инженер слова» (Г. Винокур) задается целью провести «кривую ритма» через все предоставленные ему языком аспекты — фонологию, морфологию, синтаксис, семантику.

Концепт ритма имеет несколько этапов осмысления у Белого:

1. Ритм как организация ударения в речи.
2. Ритм как система отступлений от метрических схем в стихотворной строке.
3. Ритм как соотношение строк в строфе или в стихотворении, как ритмическая фигура.
4. Ритм как «ритмический жест», непосредственно связанный со смыслом стихотворения.

---

<sup>8</sup> См. об этом в [Elsworth 1980; Гаспаров М. Л. 1988; Шапир 2000; Князева 2010; Орлицкий 2011]. Большой интерес в свете этого вопроса представляет не так давно защищенная диссертация Т. В. Колчевой [Колчева 2004], в приложении к которой представлены архивные материалы А. Белого — его библиография «Литература по ритму и метру», а также лекции «Ритм и действительность» и схемы лекции «Ритм жизни и современность».

5. Ритм как мелодия — «мелодия целого», которая есть «господство интонационной мимики».

В статье «Будем искать мелодии», опубликованной в 1922 г. как предисловие к сборнику «После разлуки», А. Белый приходит к синтезу всех отмеченных стадий осмысления ритма, выводя единую его формулу:

Только в мелодии, поставленной в центре лирического произведения, превращающей стихотворение в подлинную распеваемую песню, поставлены на свое место: образ, звукоряд, метр, ритм. Метр есть порядок стопо-, строко- и строфоведения, устанавливаемый из механики разложения стиха на малые элементы (*chronos protos*); ритм есть целое, определяющее индивидуально каждый из элементов из места его нахождения в целом; метр — сумма; ритм — наименьшее кратное; поэтому метр — механизм, а ритм — организм стиха, но организация зависит сама от индивидуума организации (орган в биологии рассматривается и с точки зрения цели); ритм нам дан в пересечении со смыслом; он — жест этого смысла; в чем же место пересечения? В интонационном жесте смысла; а он и есть мелодия [Белый 1966: 546, 547].

И снова Белый повторяет: «Поэт носит в себе мелодии: он — композитор» [Там же: 549]. В соответствии с «музыкальной» моделью языка Белого его поэтика приобретает все больше черт музыкальности. Поэтический текст моделируется как «текст музыки». Вероятно, самое показательное произведение здесь — стихотворение из сборника «После разлуки» под названием «Маленький балаган на маленькой планете Земля».

\* \* \*

Остается сказать несколько слов о третьем периоде в эволюции лингвоэстетической концепции А. Белого. Если первый был отмечен вниманием к лингвистическому символизму и философии языка, а второй — к теории словесности и ритмологии языка, то третий период (речь идет о 1920—30-х гг.) характеризуется занятиями Белого поэтической лексикологией и поэтической грамматикой. Это, прежде всего, работа «Поэзия слова» (1922) и примыкающие к ней доклады и лекции; большой труд «Мастерство Гоголя»; а также разбросанные по разным текстам замечания лингвистического характера.

В поздних окололингвистических работах А. Белый задается целью привлечь внимание к минимальным элементам художественно-

го языка. Если в «Поэзии слова» он делает попытку составить словарь метафор у отдельных поэтов, то в «Мастерстве Гоголя» он исследует весь арсенал языковых средств выразительности в текстах Н. Гоголя. Эти исследования не случайно проходят параллельно с собственными творческими экспериментами Белого — прежде всего, с работой над романом «Маски». Внимание к языковым формам возрастает; Белый как никогда прежде начинает усиленно работать над формой своих произведений, в том числе над языковыми формами и неологизацией. В этот же период Белый знакомится с трудами «формальной школы», о чем мы писали в очерке № 4.

\* \* \*

Резюмируя положения этого очерка, в заключение хотелось бы сказать, что лингвистическая концепция Андрея Белого может быть охарактеризована как лингвоэстетическая. Белый был первопроходцем в изучении эстетики языка и теории поэтического слова. Концепция Белого — отнюдь не «лингвистическое учение» в традиционном смысле слова, это своего рода динамическая теория словесности. Отвечая на вопрос «был ли Андрей Белый лингвистом?» можно дать такой ответ: он был ищущим языковедом и «скрытым» лингвистом. В этом, и не только в этом отношении его можно сравнить с такими «скрытыми» лингвистами, как В. Брюсов, В. Хлебников, О. Мандельштам и А. Введенский, с одной стороны, а также П. Флоренский, М. Бахтин и В. Волошинов — с другой. Особо в этом ряду располагается фигура Густава Шпета, с которым Андрей Белый дружил по жизни и о котором — наш следующий очерк.



## 7. «ЗНАК КАК СУБЪЕКТ ОТНОШЕНИЯ». ГУСТАВ ШПЕТ И НЕЯВНАЯ ТРАДИЦИЯ ГЛУБИННОЙ СЕМИОТИКИ В РОССИИ

### 1. Шпет и семиотика

Русская гуманитарная наука XX в. практически в любой общей и специальной области имела своих первопроходцев, опережавших мыслью и словом своих западных коллег либо шедших с ними синхронно, но имевших менее завидную по сравнению с ними судьбу на своей родной почве. Имя Густава Густавовича Шпета, подвергнутое забвению на полстолетия, появляется в семиотической и лингвофило-софской литературе все чаще и чаще в последние годы<sup>9</sup>.

Первым на значимость идей Г. Шпета для семиотических учений указал Вяч. Вс. Иванов в «Очерках по истории семиотики», отметив, что «Шпет был первым русским философом, давшим детальное обоснование необходимости исследования знаков как особой сферы научного знания и изложившим принципы феноменологического и герменевтического подхода к ней» [Иванов 1999: 681]. Наряду с П. Флоренским и А. Белым он был назван в числе тех, кто предпринял в первые десятилетия XX в. попытку общесемиотического синтеза, выделив область изучения знаков в качестве особого предмета гуманитарных исследований. Особенно значимым здесь оказались идеи Шпета, наследующие его учителю Э. Гуссерлю, о знаках как «всеобщем слое», который определяет исходные предпосылки любого социально-исторического знания. Отдельно были отмечены восходящие к Шпету первые попытки семиотического истолкования эстетики и этнологии.

Небольшое внимание Г. Шпету было уделено и в Тартуской школе, в чьих «Трудах по знаковым системам» была опубликована статья под названием «Литература», подготовленная Шпетом в 1920-х гг. для «Словаря художественных терминов» [Шпет 1982]. Однако говорить о преемственности идей русского философа в семиотических исследо-

---

<sup>9</sup> См. [Густав Шпет 2010].

ваниях 1960—90-х гг. вряд ли приходится. Можно встретить упоминание о Шпете в некоторых учебных курсах по семиотике последнего времени, например в книгах [Почепцов 2001: 204—218; Мечковская 2004: 38—42]. Психологические воззрения забытого философа, относящиеся в том числе к проблеме языка и слова, стали предметом увлекательного пособия [Зинченко 2000]. Существуют интересные соображения о вкладе Шпета в развитие семиотической эстетики [Freiberger 1991]. Наконец, на роли Шпета в развитии структурализма и семиотики в России останавливается в своей книге Т. Г. Щедрина [Щедрина 2004]. Ей особо подчеркивается принадлежность Шпета к той группе исследователей, которая развивала целостный конкретно-исторический подход к языку, видя в семиотике основу основ любого лингвистического знания.

Что касается западной литературы, насколько нам известно, лишь две книги Г. Шпета переведены на иностранные языки — «Явление и смысл» на английский [Shpet 1980] и «Внутренняя форма слова» — на французский [Chpet 2007]. В семиотических и языковедческих же кругах — как широких российских, так и западных, его имя только сейчас становится все более и более известным. Впрочем, до недавнего времени Шпет как семиолог не был открыт по-настоящему и в России, ведь лишь десять лет назад был издан основополагающий его труд по семиотике — «Язык и смысл» [Шпет 2005].

В настоящем очерке мы не ставим себе задачей осветить весь спектр семиотических идей Г. Шпета, это потребовало бы углубления в самые разные специальные области, в которых русский философ оставил глубокий след. Мы сосредоточимся лишь на его общесемиотической концепции, проследив концептуализацию термина «семиотика» и основных семиотических категорий в его трудах, с некоторым углублением в оригинальную модель знака и смысла, отличающуюся от прочих семиотических моделей. Кроме того, будет отмечена роль Шпета в неосознанной донныне и неописанной традиции «глубинной семиотики», составляющей скрытую альтернативу западным учениям о знаке и семиозисе.

## 2. Семиотика как термин у Шпета

Начнем с того, как определяет Г. Шпет саму семиотику. Напомним, что в то время на Западе эта дисциплина только утверждала свои права, хотя семиотическая проблематика в разрозненном виде возникла в европейской философской мысли уже начиная с античности.

По праву Шпет считается первым, кто употребил в русской научной литературе термин «семиотика», понимая под ним «онтологическое учение о знаках вообще» [Шпет 2007: 230]. Сразу же обратим внимание на этот атрибут «онтологическое», который еще возникнет ниже в специальном контексте.

Впервые слово «семиотика» появляется у Г. Шпета в 1915 г. в статье [Шпет 1915], которая затем преобразуется в третью главу «Истории как проблемы логики» [Шпет 2002]. Уже в этой ранней работе он высказывает мысль о том, что логика не способна адекватно обращаться с историческими понятиями, ибо последние подлежат ведению особого «семиотического познания», которое требует своей особой методологии. Логика исторического понятия, рассматриваемого как некоторый выраженный смысл, в сущности, утверждает он, должна быть семиотической дисциплиной. Значение исторического понятия — само по себе уже знак, который может быть расшифрован только посредством особого рода герменевтики. Отметим, что здесь Шпет еще колеблется между тем, правильнее ли назвать эту чаемую им науку «герменевтикой» или «семиотикой». Но, как мы увидим в дальнейшем, в определении этой дисциплины ему будет важно не терминологическое название как таковое, а скорее связь ее с другими областями знания, вовлеченными в анализ проблематики понимания. Так, с его точки зрения, понимаемая в новом ключе семиотика будет разделом, или ветвью, общей герменевтики. Более важно для него то, что семиотика должна стать альтернативой логическим учениям, не учитывающим знаковую сущность исторического мышления. При этом, вводя заново термин «семиотика», по его собственному утверждению, он примыкает скорее к Дж. Локку<sup>10</sup>, нежели к современным ему философам, обращающимся к семиотической проблематике, таким как, например, немецкий мыслитель Г. Тейхмюллер. П. Стайнер замечает, что, по Шпету, в историческом дискурсе слова уже являются метазнаками — «узлами в поистине бескрайней сети семиотических преобразований, замещений, отражений» [Steiner 2003: 353]. И развязкой таких узлов призвана заниматься герменевтика, понимаемая как семиотика.

В труде «История как проблема логики» Г. Шпет развивает идею о сближении герменевтики как науки о понимании и семиотики как

---

<sup>10</sup> Шпет ссылается на главу 21 книги IV «Опытов о человеческом разумении», в которой Дж. Локк выделяет семиотику в качестве отдельной науки — учения о знаках.

методе понимания знаков. Свидетельство в историческом исследовании не принимается как данное «наблюдение», отмечает Шпет, а всегда только как знак, который подлежит интерпретации. Рассуждая о том, как осуществляется историческое познание, он пишет:

<...> историческое познание никогда не является познанием чувственным или рассудочным или познанием внешнего или внутреннего опыта, а всегда есть познание, предполагающее уразумение или интерпретацию как средство уразумения. Такого рода познание можно условиться назвать семиотическим познанием. Оно требует собственной гносеологии [Шпет 2002: 287].

История для Шпета имеет дело со словом как знаком, который интересует историка, прежде всего, со стороны своего значения, т. е. того, о чем слово сообщает. Потребность в герменевтике возникает тогда, когда «зарождается желание отдать себе сознательный отчет о роли слова как знака сообщения» [Шпет 1989: 232]. Но эта же потребность, в свою очередь, ведет к необходимости принципиально семиотического подхода. В «Эстетических фрагментах» Шпет пишет, что «теория слова как знака есть задача формальной онтологии или учения о предмете, в отделе семиотики» [Шпет 2007: 208]. В некоторых местах Шпет приравнивает семиотику к характеристике, очевидно отсылая к учению Лейбница, а также поднимает вопрос о «семиотическом разуме», впрочем, на данном этапе не разясняя этого понятия.

Еще позже, в 1920-х гг., Г. Шпет пишет работу «Язык и смысл», в которой прослеживает истоки семиотической мысли и закладывает основы новой семиотики, которую обозначает теперь более отчетливо как «науку о понимании знаков». Сделаю акцент на этом моменте: для Шпета семиотика — не просто наука о знаках или знаковых системах, а учение о понимании знаков. «Нужно вдуматься, — пишет он, — в самый факт социально-исторического, нужно обнаружить, что самое социально-историческое есть понимаемый знак и дается нам как знак. У знака вообще и социально-исторического, как такого, одна принципиально-онтологическая природа» [Шпет 2005: 476]<sup>11</sup>. Уже из этих замечаний видно, что семиотику Шпет трактует в широком социально-историческом аспекте. Источником любого исторического познания является слово, а слово «является тем знаком, от которого историк при-

---

<sup>11</sup> Далее в этом очерке ссылки на страницы данного издания даются в круглых скобках без указания источника.

ходит к своему предмету с его специфическим содержанием, составляющим значение или смысл этого знака» [Шпет 2002: 303]. Из этих утверждений следует, что Шпет понимает семиотику как дисциплину, в ведение которой входит весь круг гуманитарных, или социально-исторических, в его терминологии, знаний. При этом характерно, что, как правило, раскрывая какие-либо семиотические понятия, Шпет не обходится без обращения к смежным дисциплинам, таким как герменевтика и феноменология. Фактически, он даже не определяет особых контуров, или границ, семиотики, поэтому, например, переходы от обсуждения семиотики к обсуждению герменевтики у него совершенно свободны, подчас даже откровенно неотчетливы. Руководящей для него является проблема понимания, соприкасающаяся с различными смежными подходами, но не исчерпывающаяся каким-либо одним из них.

Возражая против применимости формальной логики, идущей от Канта и исследующей формы выражения без смысла и понимания, Г. Шпет находит опору для своего материально-онтологического учения о знаке в новейшей немецко-австрийской логике и философии языка. Основными фигурами здесь становятся для него лингвист А. Марти и философ Г. Гомперц, оба последователи школы Ф. Брентано, авторы учения о семасиологии<sup>12</sup>. Семасиология, полагает Шпет, позволяет не в знаке видеть социально-историческое происхождение (путь формальной логики и эмпирической семиотики), а сам социально-исторический предмет подводить под логически-онтологическую категорию знака. «Все это должно быть подготовлено спецификацией семасиологического предмета также в свете материально-онтологическом» (476). Говоря о том, что семиотика изучает лишь формальную онтологию, в противоположность материальному изучению разновидностей знаков, Шпет вроде бы пытается отвергнуть семиотику во имя семасиологии, но тут же оговаривается о том, что «особую задачу составило бы философское материальное изучение этого вопроса, как вопроса о семиотическом сознании» (477). Дело, стало быть, в том, чтобы построить семиотику на иных принципах — на принципах семасиологии. И Шпет отдает себе отчет в том, что для изучения

---

<sup>12</sup> Шпет ориентируется на учение о семасиологии как науке о функциях и значениях языковых средств, изложенное в книгах: [Marty 1908] и [Gomperz 1908]. См. о лингвистическом учении А. Марти обстоятельную статью [Громов 2004], а также публикацию работы немецкого лингвиста «Об отношении грамматики к логике» в том же выпуске философского журнала «Логос».

подобного круга проблем требуется выработка своей терминологии, своих слов и знаков, в которых выступал бы называемый знак, как предмет и значение. В дальнейшем тексте трактата «Язык и смысл» предпринимается попытка определить ключевые термины и понятия его семиотической теории.

### 3. Семиотические понятия по Шпету

Следуя определению знака у блаженного Августина — «знак есть вещь, которая не только сообщает свой вид чувствам, но еще вводит нечто иное с собою в мышление», — Г. Шпет указывает, что основная философская проблема реальности, а точнее, отношения идеального и реального, коренным образом связана с проблемой знака. Но определить знак априори нельзя, считает он, без обращения к целому кругу семиотических и феноменологических вопросов.

Прежде всего, проблема, которая интересует Г. Шпета, это проблема предмета и формы его выражения. Обладает ли всякий предмет «семиотическими качествами» или не всякий? Первый вопрос Шпета. Если бы о всяком предмете можно было сказать, что он обладает семиотическими качествами, то «мы должны были бы рассматривать предмет, подразумеваемый под данным знаком, как, в свою очередь, знак чего-то другого» (492). Это привело бы к бесконечному семиотическому регрессу. «Всякий предмет тогда по своей природе был бы существенно семантическим: всякой, так сказать, точке его логического слоя нашлась бы своя соответствующая точка в его онтологической природе». Шпета не устраивает такая семиотическая теория, формально-семиотический анализ, с его точки зрения, не исчерпывает вопроса, так как остается сомнение: «нет ли в предмете еще чего-то, что не сведется к семиотическим его качествам, что ведь и самый знак, как такой, дается нам не только в качестве знака, но и в качестве некоторой, например, физической вещи?» (492, 493). В определении знака необходимо, следовательно, выйти за пределы формальной логики и обратиться к семиотике как онтологическому учению о знаке<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Отметим, что оценки термина «семиотика» у Шпета постоянно колеблются, принимая то положительные, то отрицательные коннотации. Представляется, что в этом колебании отражена его попытка уйти от формально-описательной, «рассудочной», с его точки зрения, семиотики, в сторону семиотики онтологической, глубинно-порождающей, идущей не от знака к предмету, а от предмета к знаку (отсюда столь частая его апелляция к семасиологии).

Будучи предметом двойственной природы, знак относится одновременно и к плану действительного эмпирического мира, и к плану идеальному, постигаемому в мышлении. Однако отношение между этими двумя планами не сводится к простому отношению единичности и вида. «Раскрыть само это отношение как предмет *sui generis* и указать коррелятивные ему переживания — тут магнитный полюс проблемы» (512). Нужно понять, отмечает Г. Шпет, что именно делает знак таким двуликим и что выделяет его специфически из всей сферы предметов действительного мира. «“Знаку” коррелятивно “значение”. Нужно показать, — пишет Шпет, — в чем состоит эта корреляция». Знак выступает как термин отношения, сам в то же время являясь некоторым предметом, вещью. «Всякая ли вещь является или может быть знаком? Что делает вещь знаком, т. е. что есть то, в силу чего вещь вступает в корреляцию с тем, что мы называем значением? <...> Знак, даваемый нам, как предмет чувственной действительности есть вещь или свойство?» (512, 513). Это вопросы, которые ставит и пытается решить Шпет как семиолог и философ. Знак здесь исследуется как предмет формально-онтологического характера. Заголовки подразделов в книге «Язык и смысл» сами по себе вырисовывают понятийный аппарат шпетовской семиотики: «знак как субъект отношения», «знак как предмет действительного мира», «знак как отношение», «знак-значение как отношение *sui generis* и его система», «разделение знаков», «знаки в атрибутивной действительности» и т. д.

Между тем посредством понятия знака Г. Шпет стремится добиться ответа на главные свои вопросы: что такое понятие, что такое слово и что такое смысл. При этом понятие «понятия», составляющее главный предмет семиотики Шпета, осмысливается не просто как логическая категория. Логическая форма понятия для него лишь остов самого понятия. Больше внимание он уделяет накладывающимся на логику «внутренним формам», которые опосредуют процесс понимания. В этом смысле, конечно, шпетовский семиотико-герменевтический метод исследует по преимуществу природу гуманитарных понятий.

#### **4. От структуры знака к структуре смысла: динамическая модель Шпета**

Из всего обилия семиотических идей Г. Шпета нам представляется главной его оригинальная концепция знака и смысла, которая в сво-

ей сущности отличается от прочих современных Шпету концепций: Ч. С. Пирса, Ф. де Соссюра, Г. Фреге, Огдена-Ричардса или К. Бюлера<sup>14</sup>. Коренным отличием здесь является онтологизм учения русского философа и его направленность на процесс понимания знаков.

Начинает свои размышления Г. Шпет с относительно общепринятых постулатов. Так, знак рассматривается им как имеющий содержание и значение. «Содержанием и значением мы в конце концов называем одно и то же, но в зависимости, преимущественно, от того, подходим мы к нему со стороны предмета или знака» (477), чем обуславливается, согласно Шпету, коррелятивность онтологии и логики. Значение так же коррелятивно знаку, как содержание форме. Однако формообразующая роль предмета в содержании (онтологические формы) отличается от таковой же роли знака (логические формы). Здесь же Шпетом отмечается особое онтологическое положение знака среди других предметов, «проистекающее из того, что знак сам по себе есть некоторый предмет со своим особым содержанием и что он в то же время есть знак другого предметного содержания» (478). Это отношение знака к предметно оформленному содержанию (значению) называется в отличие от семиотических качеств знака «семантическим» или «семасиологическим» отношением<sup>15</sup>.

В чем состоит корреляция между знаком и значением, между формой и содержанием? На философском языке Г. Шпет формулирует проблему так:

Специфичность знака, как субъекта отношения, нужно видеть в том, что по отстранении его данного чувственного бытия, например, физического, он не в новых формах того же порядка бытия, а в формах идеального бытия приводит нас к другому термину отношения, к корреляту (518).

На язык семиотики эта проблема проецируется на вопрос о сложной структуре знака в качестве субъекта отношения. При этом опять же подчеркивается основная задача установить онтологические особенности самого знака.

---

<sup>14</sup> Любопытно, что К. Бюлер в построении своей модели знака так же, как и Шпет, отталкивался от учения А. Марти, однако выводы русского философа существенно отличаются от выводов немецкого ученого.

<sup>15</sup> См. о семасиологической концепции Шпета в статье [Ageeva 2008].



Категория отношения, как нам кажется, является опорным пунктом в шпетовской концепции знака<sup>16</sup>. «Онтологическое положение знака» мыслится Шпетом в том, что «он не только субъект отношения, которому соотносительно значение, но он сам также есть некоторое отношение, предполагающее свои термины» (520). Что подчеркивает Шпет, различая понятия «субъект отношения» и «отношение как таковое»? Субъект отношения — категория статическая, в то время как отношение само — это динамическая категория. Отношение значит в шпетовском смысле процесс отнесения. Именно на этом процессуальном значении категории отношения настаивает Шпет. Если знак как субъект отношения описывается своими внешними формами, то знак как отношение само по себе описуем посредством присущих ему «внутренних форм».

Различение внешних и внутренних форм в дальнейшем Г. Шпет разовьет в отдельной работе «Внутренняя форма слова», но здесь, в семиотическом контексте, это различение важно для объяснения структуры знака. Шпетом выводится следующая таблица (531):

формы	внешние	gestaltqualitäten
	внутренние	формообразующие начала формы отношения

Как видно, внутренние формы определяются как формы самого отношения, тогда как внешние формы, называемые Шпетом иначе как «формы сочетания», относятся к эмпирическому, материальному плану знака. Проецируя на структуру знака, эту схему уже нельзя изобразить в виде диадичной модели Ф. де Соссюра или триадичной модели Г. Фреге, Ч. С. Пирса и К. Бюлера. Модель Шпета принципиально динамична и требует для своей иллюстрации не статично-геометричных, а динамичных форм визуализаций.

Откуда динамизм? Внешняя форма знака — финальна, но любой знак есть средство к осуществлению цели, к осуществлению идеи, а значит, от статичного восприятия внешней формы мы переходим всегда к установлению отношения цели и средства, как действия неко-

<sup>16</sup> В этом отношении Шпет оказывается неожиданно близок учению о знаке в древнеарабской семиотической традиции, в которой выделяются три элемента знака: «звукосочетание», «смысл» и «отношение указания». См. об этой традиции работы отечественного философа А. В. Смирнова [Смирнов 1995; 2001; 2005].

того субъекта. «От восприятия внешней формы финальности я перехожу к отношению осуществления идеи к ней самой» (553, 554). А этот процесс уже динамичен, так как подразумевает движение от замысла к воплощению. Динамичность слова Шпет иллюстрирует на простейшем примере построения слов и высказываний:

«Часть» слова движется и движет к «целому слову», последнее — к «связи», например, суждения или более обширного высказывания, это — еще дальше и экстенсивнее и т. д. Часть влечет к целому, «вещь» — к «отношению», отношение — к отношению более высокого порядка; и в каких бы категориях — логических, грамматических или метафизических — мы ни выражали эту существенную особенность слова, всегда налицо динамизм и движение (584).

«Быть словом», по Шпету, значит быть принципиально началом динамическим.

Слово как знак, соотносимый со значением, становится понятием. «В этом качестве знак не является уже средством для осуществления мысли... он является самой мыслью, понятием, идеей, содержанием» (554). Значение, осуществленное в знаке, становится смыслом. Если по своим внешним формам знак расчленяется в качестве средства, то по своим внутренним формам — в качестве осуществления. Для всех остальных теорий знака знак — лишь средство. Г. Шпет вводит в процесс семиозиса категорию целесообразности. Переход от знака к значению, сообразующийся с определенной целью, с идеей целого и осуществляемый внутренними формами, и называется им «пониманием» как динамическим осуществлением смысла.

## 5. Глубинная семиотика: третья традиция

Если считать, что семиотические учения Ф. де Соссюра и Ч. С. Пирса являются двумя магистральными традициями в современной семиотике, учение Г. Шпета может быть признано третьей, неявной, традицией, «мерцающей в толще истории». Почему это именно традиция, мы скажем чуть ниже, но если говорить о шпетовской семиотике как таковой, ее отличие от пирсовской и соссюровской нам видится в постулировании внутреннего пространства в структуре знака и в целесообразности семиотического процесса. Для Соссюра знак произволен, и отношение между означающим и означаемым описывается в статичной категории значимости (*valeur*). Он допускает наличие свя-

зи между звуковым образом и понятием, но специфическая природа этой связи как таковой его не интересует. Пирс идет несколько дальше и вводит понятие интерпретанты, т. е. некоторый момент субъективности семиозиса. Знак для Пирса — это нечто, означающее что-либо для кого-нибудь. Схема коммуникации выглядит для Пирса так, что определенный знак адресуется кому-либо, чтобы создать в уме этого другого идентичный знак. Здесь также отсутствует внимание к тому, как именно осуществляется отношение между знаком и значением.

Именно понятие внутренней формы в изложении Г. Шпета дает возможность анализировать глубинное измерение знака. Не случайно концепция внутренней формы выводится Шпетом на материале анализа эстетических форм, ведь поэтический язык, в отличие от языка прагматического (научного или обыденного), на первый план выдвигает не прагматические цели, а «свои собственные внутренние цели саморазвития». Как иначе понять феномен автокоммуникации в художественном семиозисе, как не через целеполагающую структуру знаков?

Шпета больше всего интересует творческий момент в семиозисе. Во всяком словесном творчестве — научно-понятийном или художественно-образном, пишет Шпет, имеет место планомерное выполнение некоторого замысла. Здесь значимой оказывается именно внутренняя форма — как правило образования понятия (в науке) или образа (в искусстве). «Это правило есть не что иное, как прием, метод и принцип отбора, — закон и основа словесно-логического творчества в целях выражения, сообщения, передачи смысла» [Шпет 1927: 98]. Можно говорить о внутренней форме понятия, или «внутренней логической форме», и о внутренней форме образа, или «внутренней поэтической форме». Совокупность таких «правил», законов комбинирования словесно-логических единиц (понятий, образов) Шпет называет «словесно-логическими алгоритмами».

Такого рода алгоритмы суть также формы образования понятий, и, следовательно, диалектики самого смысла, динамические законы его развития, творческие внутренние формы, руководящие понимающим усмотрением смысла в планомерном отборе элементов, но допускающие свободу в установлении той или иной планомерности <...> [Там же: 119].

Внутренние формы как алгоритмы, т. е. «формы методологического осуществления, способны раскрыть соответствующую организацию “смысла” в его конкретном диалектическом процессе» [Там же: 141].

Таким образом, обогащение семиотической теории понятием внутренней формы было связано с поиском семиотических инструментов в анализе форм творческого присутствия человека в языке. Глубинно-семиотический подход, основателем которого выступает Г. Шпет, ставит во главу семиотического процесса самого человека. В сосюррианской и пирсианской семиотике мир знаков априори признается внешним по отношению к личности. Шпетовская семиотика человекомерна, или «целемерна», в его собственных терминах, объектом ее изучения является совокупность внутренне обусловленных знаков, которые производит и воспринимает человек в коммуникативном и творческом процессе.

Рассматривая знак как воспринимаемую вещь и, что самое главное, как вещь понимаемую, от восприятия вещи мы «углубляемся в нее же самое» (559). Метафора «глубины» очень часто возникает на страницах работ Г. Шпета. Не случаен и образ «капусты» с множеством «логических» слоев, возникающий в «Языке и смысле», описывающий «глубинные» отношения значений в знаке. «Проникая глубже в “смысл” самих понятий, мы встречаем только модификации основных логических структур — и в них законы “смысла” как сущности» (600). Таким образом, русская глубинная семиотика<sup>17</sup> по Шпету предстает

---

<sup>17</sup> Г. Л. Тульчинский предлагает называть эту область «глубокой семиотикой» (deep semiotics), понимая под ней расширение теории знаковых систем (семиотики) за счет категории осмысления и смыслообразования. Такой подход «подобен переходу от двумерного, плоскостного рассмотрения к стереометрическому, дающему анализу глубину (высоту). Из плоскости явленной дискурсивности анализ как бы ныряет вглубь, уходя к корням и источникам смыслопорождения, получая возможность рассмотрения его динамики» [Тульчинский 2003: 74]. Предпосылки идеи «глубокой семиотики» исследователь видит в работах М. Бахтина, Н. Бахтина, П. Флоренского, Л. Выготского. Здесь же он говорит о ней как о «третьей традиции», восходящей к В. фон Гумбольдту, В. Вундту, К. Фосслеру и А. Марти (см. также его книгу [Тульчинский 2001]). Нам, однако, представляется более правильным говорить не о «глубокой», а о «глубинной» семиотике. По сути это одно и то же, но в термине «глубинный», по моему мнению, содержится важный элемент, оппозитивный значению «поверхностного», в то время как в слове «глубокий» не так выражена эта отличительная особенность. Ср. с другой статьей Г. Л. Тульчинского — «Глубина» в том же издании («Глубина — мера простирающая вещи внутрь себя; особое пространственное измерение, связывающее наружное и внутреннее»). Ср. также с «глубинной трансформационной грамматикой» Н. Хомского и статьей шведского филолога П. О. Брандта на французском языке [Brandt 1986]; пер. на англ. [Brandt 1989].

как отдельный вектор семиотической традиции, существенно отличный от европейских семиотик по Пирсу и Соссюру.

Остается рассмотреть, что же представляет собой шпетовская линия в семиотике как традиция<sup>18</sup>. На каких учениях основывается сам Шпет? Если не учитывать Платона, на которого он опирается в общефилософском плане, и Аристотеля, чья теория значения обсуждается в работах Шпета, необходимо назвать, прежде всего, блаженного Августина. Рассуждения Августина о знаке как сущности, отличной от вещи, составляют основу рассуждений самого Шпета. Кроме того, несомненное влияние на Шпета произвели мысли Августина о «внутреннем человеке» и различении «внешне звучащих слов» и «внутренне звучащей истины». Близкие моменты в своем семиотическом подходе Шпет находит также у Г. Лейбница, Х. Вольфа, В. фон Гумбольдта, Х. Штейнталя, А. Марти и А. Потемни. Естественно, нельзя не учитывать и герменевтическую традицию (Ф. Шлейермахер, В. Дильтей) и учение о феноменологии (Э. Гуссерль), которым проблематика знака далеко не была чужда<sup>19</sup>.

Проблески глубинно-семиотической традиции возникали в концепциях современников Г. Шпета и тех, с кем он непосредственно общался и работал. Андрей Белый должен быть назван здесь в первую очередь. Русская философия имени — которая во многом была не близка шпетовскому рационализму — в семиотических аспектах обнаруживала много общего, особенно это относится к П. Флоренскому. Отблески данной традиции видны также в теоретических работах В. Кандинского о принципе «внутренней необходимости» и Вяч. Иванова о «формах жиздущих» и «формах созиженных». В некоторой своей части эта линия прочерчивается в работах Л. Выготского, М. Бахтина и В. Волошинова. Из тех, на кого Шпет оказал уже прямое влияние, можно назвать В. Виноградова (на ранних этапах его мысли), Г. Винокура, Н. Жинкина, А. Габричевского, Н. Волкова и А. Ахманова.

По историческим обстоятельствам прямая наследственность шпетовского направления обрывается на рубеже 1930—40-х гг. Особую тему и особый интерес представляет собой дальнейшее развитие глубинно-семиотических подходов. Под дальнейшим я понимаю не

---

<sup>18</sup> Более подробно эта традиция описана в статье [Фещенко 2006в]. В разделе антологии [Семиотика и Авангард 2006], который открывает эта статья, опубликован ряд текстов, существенных для осмысления описываемой традиции.

<sup>19</sup> См. о семиотических идеях Гуссерля в [Деррида 1999].

только развитие шпетовских семиотических идей, скажем, в послевоенной отечественной семиотике (на мой взгляд, следов шпетовского влияния здесь крайне мало), но и актуализацию его учения в современных и будущих филологических студиях. Несомненно, представляет интерес и позиция Т. Г. Щедриной, считающей, что

...именно шпетовский методологический подход к семиотическим проблемам может быть сегодня актуален в связи с широко распространившимися в современной науке междисциплинарными герменевтическими исследованиями динамики научных понятий как знаков посредством интерпретации их intersубъективных смыслов (значений) в контексте общей истории идей [Щедрина 2004: 220].

Но эта тема требует отдельного рассмотрения, целью же этого очерка была скорее ретроспекция шпетовского начала в традиции глубокой семиотики в России.

## 8. НАУКА О КОНЦЕПТАХ И ИСКУССТВО КОНЦЕПТОВ

Густав Шпет был, помимо прочего, кажется, также и первым из русских ученых, употребивших в философском дискурсе и лингво-эстетическом контексте столь популярный ныне термин «концепт». Впервые он встречается у него в трактате «Эстетические фрагменты» (1922—1923), где «концепт» противопоставлен «образу» как статическое понятие динамическому символу:

Если бы мы только *концептировали*, мы получали бы только «понятия», концепты, т. е. схемы смысла, русло, но не само течение смысла по этому руслу. <...> Акт понимания или разумения, акт восприятия и утверждения смысла в концепте выступает как бы заключенным в оболочку концепции, формально-логического установления (Setzung). <...> В отличие от статического концепта, оживляемого только разумением, образ динамичен сам по себе, независимо от разумного понимания (даже если он «неразумен» и «непонятен») [Шпет 2005: 223, 247, 265].

Хотя такое понимание концепта уже очень скоро было модифицировано и иначе осмыслено, у Шпета оно выступает как философская категория.

Теория концепта занимает центральную позицию в нынешней философии языка. В современной русской лингвистике и лингвокультурологии нет более распространенного, «модного» направления, чем концептология, именуемая иначе методом «концептуального анализа языка». Очевидно, что концептология является доминирующей парадигмой лингвистических исследований в русской филологии, наряду с такими подходами, как когнитивизм, теория коммуникации и лингвокультурология.

В то же время эта мода на концепты, похоже, начинает стирать их специфичность и превращается просто в удобный, легкий и некритически воспринимаемый инструмент, применяемый к чему угодно без всяческих ценностных критериев. Не случайно В. З. Демьянков на прошедшей в марте 2011 г. конференции «Языки и метаязыки в пространстве культуры» иронически привел пример концепта «тап-

ки». Концепты зачастую и воспринимаются как такие легкие тапочки, одев которые можно безмятежно гулять по пространству русской культуры, выбирая понравившиеся «достопримечательности». В этой связи Ю. С. Степанов в одной из последних книг приводит выдержку из нашей с ним беседы, с грустью резюмируя: «Концепты всем надоели» [Степанов 2010: 10].

На самом деле тут дело в другом конечно же, а именно в том, что, ссылаясь на Ю. С. Степанова, подчас авторы концептологических исследований, особенно в многочисленных кандидатских диссертациях, просто ухватываются за определение концепта, данное им, но в реальности находят ему не всегда лучшее применение. И данный наш экскурс — попытка разобраться в самом терминологическом и метаязыковом статусе понятия «концепт» в том виде, в котором оно возникает и обосновывается у Юрия Сергеевича.

Но для этого нам потребуются две дополнительные задачи — во-первых, обращение к предыстории понятия «концепт» в русской филологической традиции, а именно, прежде всего, к философу С. А. Аскольдову, в чьей статье «Концепт и слово» (1927) впервые была сформулирована теория концепта и от которой ведет начало русская концептология. Эта статья широко известна, и ссылки на нее можно найти в каждой концептологической работе. При этом, как нам кажется, она заслуживает более пристального прочтения для понимания того, как термин «концепт» выделяется из круга других смежных терминов науки о языке. Это первая дополнительная наша задача. Вторая состоит в том, чтобы сопоставить научный термин «концепт» с концептом как художественным приемом в искусстве XX в. Казалось бы, речь здесь идет о чистой омонимии, однако мы попытаемся показать, что метаязыковая связь между областями науки и искусства здесь все же не совсем случайна и заслуживает сопоставительного рассмотрения.

Таким образом, этот очерк будет носить преимущественно историографический характер — об истории самого концепта «концепт», но с целью актуализировать эту историю в современном контексте концептологии и семиотики искусства, с особым вниманием к концепции Ю. С. Степанова.

## **1. Концептология как направление в русской лингвистике и культурологии**

Развитие концептуального подхода к языку и культуре в России связано с последними двумя десятилетиями — 1990-ми и 2000-ми гг.



Этот подход возникает на волнах двух направлений: с одной стороны, на волне когнитивизма, с другой — на волне лингвокультурологии как изучения языка в неразрывной связи с культурой. Если традиционная лингвистика рассматривает слово как основную единицу анализа, то концептология принимает в качестве такой единицы концепт как явление ментального мира, существующее в сознании человека и являющееся содержанием некоторой языковой формы.

Слово «концепт» в терминологической функции стало активно употребляться в российской лингвистической литературе с начала 1990-х гг. В 1991 г. выходит сборник под ред. Ю. С. Степанова и Н. Д. Арутюновой [Логический анализ языка 1991]. Во вступительной статье Степанов проводит различие между двумя подходами в концептуальном анализе языка — логическим и «сублогическим». Тем самым пересматривается традиционное логическое содержание концепта и в него вводится культурно-когнитивный смысл.

В 1997 г. выходит программная статья Ю. С. Степанова «Концепт» [Степанов 1997], в которой обосновывается культурологический компонент концепта. Разграничивая концепт и понятие как термины разных наук, он отмечает, что первое понятие, являясь термином математической логики, в последнее время закрепились также в науке о культуре, в культурологии. Вот как определяется сам термин «концепт»:

Концепт — это как бы сгусток культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека. И, с другой стороны, концепт — это то, посредством чего человек — рядовой, обычный человек, не “творец культурных ценностей” — сам входит в культуру, а в некоторых случаях и влияет на нее. ...*Концепт — основная ячейка культуры в ментальном мире человека* [Там же: 40].

Итак, ключевая метафора здесь — сгусток, «сгусток культуры», который занимает некую ячейку в сознании человека, что уже указывает на многосоставную и экспериенциальную природу концепта. Концепты, в отличие от понятий, не только мыслятся, но и переживаются<sup>20</sup>. Какова же структура концепта в отличие от структуры слова или понятия?

---

<sup>20</sup> Подобным же образом концепт трактуется архангельским исследователем С. Х. Ляпиным, предложившим свой особый операционально-деятельностный подход к философской концептологии. Концепты здесь понимаются как «смысло-

Согласно Ю. С. Степанову, структура концепта «слоистая». Выделяются три компонента, или три «слоя», концепта: 1) основной, актуальный признак; 2) дополнительный, или несколько дополнительных, «пассивных» признаков, являющихся уже неактуальными, «историческими»; 3) внутренняя форма, обычно вовсе не осознаваемая, запечатленная во внешней, словесной форме. Концепты существуют по-разному в разных своих слоях для разных людей — носителей культуры. В совокупности все концепты образуют сферу культуры, связанную с языком, — «концептуализированную область» [Степанов 1997: 44]. Для анализа этой области вводится новый инструмент исследования — семиотика концептов [Степанов 2001б]<sup>21</sup>.

Параллельно со статьей Ю. С. Степанова идея концептуальной сферы возникает также у Д. С. Лихачева в его статье 1993 г. «Концептосфера русского языка» [Лихачев 1993]. Не случайно, как нам представляется, у двух выдающихся филологов возникает именно интуиция о «сфере». Вообще, геометрическая и космологическая метафора сферичности постоянно присутствует в русской науке и философии, начиная от «биосферы» и «ноосферы» В. И. Вернадского и «фонологосферы» П. А. Флоренского, продолжая «семиосферой» Ю. М. Лотмана и заканчивая «концептосферой» у Ю. С. Степанова и Д. С. Лихачева. Метафора «сферы» как замкнутого целостного шарообразного пространства с идеей центра и периферии служит порождающей моделью для многих русских концепций. Гармоничность сферы, ее монолитность и континуальность — характерная черта русской мысли. Французская мысль тоже пользуется метафорой сферичности (вспомним, например, теолога Т. де Шардена, введшего термин «ноосфера»), но уже в XX в. в идею сферы закладывается конфликт, противоборство. Таково понятие логосферы у Р. Барта в статье «Война языков». Здесь французский семиолог обсуждает проблему связи языка с властью и подавлением людьми друг друга, с иерархией социума [Барт 1989в]. В русской традиции сфера лишена жесткой

---

вые кванты человеческого бытия-в-мире, в зависимости от конкретных условий превращающиеся в различные специализированные формообразования, *Gestalten des Seins*), а в области культуры «концепты суть своеобразные культурные гены, входящие в генотип культуры и вероятно определяющие феноменологическую поверхность культуры, ее фенотип» [Ляпин 1997: 17]. См. также более раннюю работу этого ученого [Ляпин 1993].

<sup>21</sup> См. также более новую работу, развивающую это направление [Проскурин, Харламова 2007].

иерархичности, это скорее земной шар с невидимым, но ощущаемым центром и наслоением на него различных пластов, образующих органическое единство.

В. З. Демьянков в статье [Демьянков 2007] убедительно на обширном материале показывает, что в европейских языковых узусах соответствующие термины (англ. *concept*, франц. *concept*, нем. *Konzept* и т. д.) расходятся в употреблении с русским «концепт» и больше соответствуют русскому «понятие». Действительно, западным научным традициям чуждо то синтетическое понимание концепта, которое разрабатывается в России. Так, во французском *concept* — всегда четко определяемая и дисциплинарно обособленная единица научного знания<sup>22</sup>. Даже в таких, казалось бы, нестрогих концепциях, как философия Ж. Делеза и Ф. Гваттари<sup>23</sup> и поэтика А. Мешонника, *concept* фигу-

<sup>22</sup> Во французском узусе вплоть до конца XIX в. термин *concept* употреблялся исключительно редко. «В философских сочинениях он начинает встречаться более или менее часто со времени Э. Дюркгейма и А. Пуанкаре... В словаре Лаланда начала XX в. термину *concept*, трактуемому как одно из значений немецкого (как у Канта) *Begriff*, посвящено значительно меньше места, чем термину *notion*. Только во второй половине XX в. термин *concept* начинает широко употребляться в том значении, к которому мы привыкли в русскоязычной литературе конца XX в.». Сегодня здесь говорят о концептах как о том, что получает организацию в результате дискурсивной деятельности; ср.: *Des discours <...> donnent lieu à certaines organisations de concepts, à certains regroupements d'objets, à certains types d'énonciation, qui forment selon leur degré de cohérence, de vigueur et de stabilité, des thèmes ou des théories* [Демьянков 2007: 36, 37] (цитата из «Археологии знания» Мишеля Фуко). В современном французском языке «концепт» в целом понимается как абстрактная, обобщенная репрезентация объекта (согласно словарю *Le Petit Robert*).

<sup>23</sup> В их книге «Что такое философия?» (глава «Что такое концепты?») философия определяется как дисциплина, занимающаяся творением концептов [Делез, Гваттари 1998: 10], здесь говорится о том, что каждый концепт всегда отсылает к другим концептам. В качестве других свойств концепта ими называются: множественность, пересечение, совпадение, сгущение в концепте различных составляющих: «Концепт — это множественность, хотя не всякая множественность концептуальна. Не бывает концепта с одной лишь составляющей. <...> Всякий концепт является как минимум двойственным, тройственным и т. д. <...> У каждого концепта — неправильные очертания, определяемые шифром его составляющих. <...> Каждый концепт отсылает к некоторой проблеме, к проблемам, без которых он не имел бы смысла и которые могут быть выделены или поняты лишь по мере их разрешения» [Там же: 25, 26]. Концепт, таким образом, согласно Делезу и Гваттари, не есть отдельная сущность, обладающая устойчивой субстанциональ-

рирует как указание на специфическую область знания (у Мешонника это доходит до идеи «порочного круга», см. статью [Дейнека 2011]). В свою очередь, французам сложно понять синтетическое наполнение концепта в русской традиции (см. об этом [Costantini 2013]). Термин «концепт», понимаемый как агломерат культуры, специфичен только для русского узуса. И это затрагивает проблему метаязыка национальной культуры и метаязыка национальных школ лингвистики [Демьянков 2011].

Вернемся к русской традиции концептологии. Д. С. Лихачев связывает проблемы концепта и концептосферы с национальной культурой. «Концептуальная сфера, в которой живет любой национальный язык, — отмечает филолог, — постоянно обогащается, если есть достойная его литература и культурный опыт» [Лихачев 1993: 9]. Слово и его значения и концепты этих значений, согласно Лихачеву, существуют не сами по себе в отдельности, а в определенной человеческой «идеосфере». У каждого человека есть свой круг ассоциаций, оттенков значения и в связи с этим свои особенности в потенциальных возможностях концепта. «В совокупности потенции, открываемые в словарном запасе отдельного человека, как и всего языка в целом, мы можем называть концептосферами» [Там же: 6]. Наполнение концепта, таким образом, зависит от контекста и культурного опыта концептоносителя. Понятие концептосферы особенно важно тем, что оно помогает понять, почему язык является не просто способом общения, но «неким концентратом культуры» (в терминологии Ю. С. Степанова концепты — «культурные константы» [Степанов 1997: 40]).

Итак, в трактовке Д. С. Лихачева, концепты формируют национальный образ мира, запечатленный в языке и культуре. Эта идея, как известно, и легла в основу многочисленных концептологических исследований в нынешней российской лингвистике<sup>24</sup>. Однако каковы истоки той концепции, на которую опирался Дмитрий Сергеевич

---

ностью. Напротив, концепт — явление становящееся: «...это событие, а не сущность и не вещь. Он есть некое чистое Событие, некая этось, некая целостность» [Там же: 32, 33]. Концепт есть «мыслительный акт» как некая «неразделимость конечного числа разнородных составляющих, пробегаемых некоторой точкой в состоянии абсолютного парения с бесконечной скоростью» [Там же: 32, 33].

<sup>24</sup> Ср. с попыткой критического анализа современной русской концептологии в статье польского слависта А. Киклевича [Киклевич 2010].

и которую продолжал развивать Юрий Сергеевич? Для ответа на этот вопрос нам следует обратиться к тому контексту, в котором зарождалось изучение концептов в России 1920-х гг., и тому смыслу, который вкладывался в это понятие философом С. А. Аскольдовым.

## **2. С. А. Аскольдов как философ языка: «Концепт и слово» (1927)**

С. А. Аскольдов остается малоизвестной фигурой даже в контексте русской философии, ему посвящено лишь несколько абзацев в «Истории русской философии» В. В. Зеньковского [Zenkovsky 1953: 191—195]. Тем не менее именно его философско-лингвистические идеи породили столь богатую и популярную уже в наши дни традицию изучения концептов. Если говорить об Аскольдове как философе языка, необходимо указать на три работы этого автора [Аскольдов 1922; 1925; 1928/1997].

Уже в статье 1925 г. «Форма и содержание в искусстве слова», полемизируя с формальной школой, С. А. Аскольдов делает примечание, в котором заявляет о необходимости выделения концепта как особой категории, отличной как от понятия, так и от образа:

Что скрывается за поэтическим словом — образ, понятие или символ, и что такое символ — вопрос самостоятельный и слишком сложный, чтобы его здесь разбирать. Мы склонны утверждать существование особого вида концептов — поэтических концептов, отличных и от образов, и от абстрактных понятий [Аскольдов 1925: 325].

Уже здесь видно, что вопрос о концепте ставится в тесной связи с поэтическим словом, а именно — с поэтической практикой символизма, разбору которой он посвящает некоторые свои страницы.

Но обратимся теперь к главному объекту нашего анализа — к статье «Концепт и слово». Разобьем в соответствии со структурой этой статьи все размышления Аскольдова на шесть основных тезисов и прокомментируем каждый из них в отдельности в контексте современной ему истории идей.

### **2.1. Художественные концепты: общность индивидуального**

Аскольдов начинает свою статью с апелляции к старым средневековым спорам о природе универсалий. Каким образом, задается он

вопросом, общее понятие как содержание акта сознания остается, тем не менее, весьма загадочной, мерцающей величиной?

Вопрос об универсалиях был поднят последователями и критиками «концептуализма» как философского течения, основанного Д. Скоттом в XIII в., где встречается технический термин *conceptus* для обозначения того, что соединяет вещь и речь. Концепт понимался средневековыми схоластами как ментальная сущность: «*Medium inter rem et sermonem vel vocem est conceptus*» ('Концепт есть то, что лежит между вещью и речью, сказанным') (Д. Скотт).

Другой известный схоласт и богослов П. Абеляр еще в XII в., размышляя о слове, отмечал, что «поскольку слово обозначает собой нечто общее в предметах (*consimilitudo*), постигаемое мышлением, постольку оно может служить предикатом предметов, как обозначение понятия, концепта» ([Радлов 1897], цит. по [Демьянков 2001: 43]; отсюда концептуализм — термин, обозначающий направление Абеляра. — В. Ф.). По существу, Абеляр рассматривает концепт в контексте коммуникации людей друг с другом и с Богом. Концепт, по Абеляру, отличается от понятия следующим. Понятие непосредственно связано с языковыми структурами, которые выполняют объективные функции становления мысли, независимо от общения. Оно, прежде всего, связано с сигнификацией, значением, ибо «главное значение имени называется понятием». Концепт же неразрывно связан с общением, или со смыслом (см. [Неретина 1994; Зусман 2003]).

Концепт есть универсалия. В споре об универсалиях концептуалисты, как и номиналисты, отвергая учение реализма, отрицали реальное существование общего независимо от отдельных вещей, но в отличие от номиналистов признавали существование в уме общих понятий, концептов как особой формы познания действительности. Вводя термин «концепт» в область современной философии языка, Аскольдов заимствует его из этого средневекового контекста. Однако этот термин интересует его в весьма специфическом ключе, а именно со стороны теоретического исследования искусства слова.

Поэтическое слово и переживание, вызываемое им, слишком мало назвать эстетическими. С одной стороны, полагает Аскольдов, в поэзии у нас есть поэтические образы, с другой, в научном знании — абстрактные понятия. Но нет ли в поэзии и своего рода познания? А следовательно, не есть ли образы — элементы некоторого познания? Ответ Аскольдова: в художественном слове образ не только эмоция, но и концепт. «Концепты познавательного характера только

на первый взгляд совершенно чужды поэзии. На самом же деле они словно подземными корнями питают своими смысловыми значениями иррациональную и неопределенную стихию поэтических слов и приемов» [Аскольдов 1928/1997: 268].

Любопытно, что даже в современной Аскольдову авангардной «заумной» поэзии, при всей ее кажущейся иррациональности, ему видится сознательное зерно. «Что это за туманное “нечто”, в котором в области знания всегда, а в искусстве слова в значительной степени заключается основная ценность?» [Там же: 268]. В области знания — это «нечто» ассоциируется с концептом как общим понятием, в области же искусства — это «нечто» связывается им с «художественным концептом». Концепты познавательного характера не чужды поэзии. Более того, они лежат в глубинах стихии поэтических слов и приемов, казалось бы, совершенно иррациональной, но тем не менее несущей в себе рациональное зерно познавательных смыслов. Ведь как бы ни были индивидуальны значения слов и образов в поэзии, в них заключена та или иная общность. Общность индивидуальных художественных образов и видится Аскольдову в концепте.

Постулирование С. А. Аскольдовым связи концептов познавательных (т. е. научных) и концептов художественных отвечает стремлению преодолеть границы художественного и научного, свойственному вообще интеллектуальному движению в России 1920-х гг. В частности, попыткам рассматривать искусство как разновидность познания (см. статью Г. Шпета «Искусство как вид знания»), поэзию как род философии (см. статьи А. Белого об А. Блоке), а поэтический язык как особую семиотическую систему. Посредством категории художественного концепта Аскольдов, таким образом, пытается связать общность научного понятия и индивидуальность поэтического образа.

## 2.2. Критика существующих пониманий концептов

В своей трактовке концепта С. А. Аскольдов исходит из критики немецкой традиции *Begriffsstudien*, полемизируя, в частности, с идеями Э. Гуссерля. В гуссерлевской концепции *Begriff* он видит лишь вариации на тему средневекового реализма. Концепт для русского философа — больше чем *Begriff*. Хотя в статье не упоминается имя немецкого логика Г. Фреге (по всей видимости, его идеи еще не были известны в то время в России), при сопоставлении его понятия *Begriff*

и понятия «концепт» видна существенная разница. Для Фреге, как известно, Begriff не более чем понятие о предмете, десигнат вещи, т. е. часть структуры языкового знака. Именно такую узкую трактовку понятия и критикует Аскольдов, вводя вместо него свой расширительный термин «концепт».

Слабым местом этих западных теорий концептов-понятий Аскольдов считает невозможность объяснить существование множества концептов, выражающих именно субъективную точку зрения человека на предметы. С другой стороны, его не устраивает и позиция номиналистов, понимающих под концептами лишь индивидуальные представления, не существующие в человеческом уме в качестве общностей. Вопреки номинализму Аскольдов видит в концепте общность индивидуальных представлений.

### 2.3. Заместительная функция концепта

Существенная сторона концепта как познавательного средства видится Аскольдову в функции заместительства: «Концепт есть мысленное образование, которое замещает нам в процессе мысли неопределенное множество предметов одного и того же рода» [Там же: 269]. Не понятие, не представление, но «мысленное образование» с заместительной функцией. Концепт не есть всегда заместитель реальных предметов, он может замещать и некоторые стороны предмета, и реальные действия. В пример приводится концепт «справедливость» или математический концепт тысячеугольника, который замещает бесконечное разнообразие индивидуальных тысячеугольников, образно не представимых, но поддающихся мысленному счету. Концепт и есть в данном случае заместитель этих длительных возможных операций. По сути, заместительная функция концепта по Аскольдову подобна означающей функции знака по Ф. де Соссюру (идеи последнего только начинали становиться известными в пору написания статьи Аскольдова). Более того, Аскольдов пользуется термином «означать». Согласно ему, концепт может выступать и как простой знак, и как выразительный символ, и как предварение, сигнализирующее потенцию совершить то или иное действие.

Следующий вопрос, который задает Аскольдов: «На чем же основывается эта заместительная сила знаков, символов и предварений?» [Там же: 270]. В отличие от реальных жизненных отношений значимость таких заместителей в области познания и искусства имеет специфическую природу.



#### 2.4. Потенциальная и динамическая природа концептов

Итак, исходная посылка С. А. Аскольдова состоит в том, что концепт заменяет предметы или конкретные представления. К примеру,

...высказывая какое-нибудь аналитическое или синтетическое суждение о строении цветка, я как бы сразу оперирую мыслью сразу над всеми конкретными видами цветов, связываю или разъединяю их элементы. То, что я фактически не могу проделать над неопределенным множеством, я проделываю над чем-то одним их заменяющим. Какова же должна быть природа этого одного, чтобы это действие могло быть совершено, чтобы оно действительно *з н а ч и л о* для всех цветов? [Там же: 270, 271] (разрядка С. А. Аскольдова. — В. Ф.).

По Аскольдову, заместительная способность концепта основана на потенции. Когда мы принимаем угрожающую позу наступления на врага, это действие открывает ряд потенциальных и не вполне определенных возможностей. Подобно этому значимость концептов как «мысленных общностей», стало быть, есть порождающий акт к возможным мысленным конкретизациям. Отсюда следующая характеристика концептов: это «почки сложнейших соцветий мысленных конкретностей» [Аскольдов 1928/1997: 272].

Концепт — это зачаточный акт. Здесь Аскольдов задействует этимологию слова «концепт» как нечто зачинающее (именно в таком значении *conceptus* употребляется в латыни начиная с Тертуллиана и св. Августина). Но если это только зачаточный акт, как возможна строгость и четкость логических отношений в структуре концепта? Ответ — в динамической структуре концепта. Концепт как зачаточный акт способен заключать в себе осуществление логических норм или отступление от них. «Концепт с этой точки зрения есть проективный набросок однообразного способа действия над конкретностями, — пишет Аскольдов. — Между его динамической структурой и структурой тех результатов, на которые он направлен, существует такое же соответствие, как и между какой-нибудь геометрической фигурой и ее проекцией на плоскости» [Там же: 272]. К примеру, когда кто-нибудь произносит слово «справедливость», это значит, что произносящий производит некий мгновенный акт, служащий зародышем целой системы мысленных операций над конкретностями справедливых поступков.

### 2.5. Художественные концепты в отличие от понятийных концептов

Далее С. А. Аскольдов возвращается к введенному им понятию «художественный концепт» и, соответственно, к материалу художественной литературы. Принято считать, что научные понятия несут в себе общность, а художественные образы — индивидуальность. С этой точкой зрения философ не согласен. Художественный концепт, пишет он, это комплекс понятий, представлений, чувств, эмоций. В игнорировании этого обстоятельства ему видится ошибка формалистов, рассматривающих творчество того или иного автора как сумму художественных приемов, не имеющую отношения к познавательной способности искусства слова.

Самое существенное отличие художественных концептов от научных заключается, согласно Аскольдову, в «неопределенности возможностей», т. е. в ассоциативности, не подчиненной законам реальной действительности и строгой логики. Концепты в поэтическом языке представляют особую индивидуальную норму и создают свою особую логику. Впрочем, это не отменяет их общей значимости и замещающей способности. Художественный концепт, повторяет Аскольдов, не равен образу. Он тяготеет к потенциальным образам. В нем так же, как и в научном понятии, есть свое родовое свойство.

Аскольдов продолжает употреблять органические метафоры. Художественный концепт составлен как «органический сросток возможных образов», определяемый в художественном произведении семантикой слов. В художественном концепте заключена задача найти по части целое, ключ к его раскрытию, к его потенции. Итак, перед нами структура, составленная из видимой и невидимой частей. В поэтическом концепте невидимая часть важнее видимой. Это лишь подтверждает мысль о том, что несказанное в поэзии гораздо значительнее сказанного. Несомненно, это соображение Аскольдова отвечает вообще характерной черте русской мысли о языке и знаке, невидимая сторона знака интересует ее больше, чем видимая.

### 2.6. Слово как составная часть художественного концепта

Мы подходим к последнему тезису статьи С. А. Аскольдова, который касается природы слова как составной части художественного концепта.

В чем отличие роли слова в художественном творчестве и в научном познании? В последнем случае, утверждает Аскольдов, оно является либо простым знаком, либо научным термином. Оно имеет «мало или никакого внутреннего сродства со своими внутренними смыслами» [Аскольдов 1928/1997: 276]. Мы снова наблюдаем, как развертывается органическая метафора. Будучи символом, пишет русский философ, слово в поэзии имеет «внутреннюю органическую связь со своим значением». При этом Аскольдов пытается преодолеть расплывчатость понятия «слово», понимая под ним в узком смысле «воспринимаемую звуковую структуру». Здесь же им поднимается вопрос о мотивированности связи между звуком и значением. Примечательно, что здесь он принимает точку зрения, выраженную Ф. де Соссюром, что у подавляющего большинства слов в языке связь между звуком и значением является чисто случайной и вовсе не необходимой. В этом он видит «одно из основных достижений современного языкознания». Вместе с тем, как отмечает Аскольдов, звуковые свойства слов в поэтической речи имеют существенно большее внутреннее родство со своими значениями. Хотя ученый и не употребляет здесь термина «внутренняя форма слова», очевидно, что его мысль движется тем же путем, по которому шли до него или параллельно с ним А. Потебня, А. Белый, Г. Шпет в попытках обосновать природу поэтического символа и поэтической внутренней формы.

В качестве завершающего примера художественного концепта Аскольдов приводит пушкинское «лукоморье». В этом концепте нет никакого центрального значения, оно представляет собой лишь ассоциативную группу, открытую для потенциального осмысления. С его точки зрения, концепт «лукоморье» — больше чем просто образ. В нем больше потенциальности и динамики, чем статической образности. В этом, согласно исследователю, заключается самое важное, чем характеризуется природа концепта. «Самое скрытое и загадочное в природе концепта и слова, как его органической части, раскрывается через понятие потенциального. Потенциальное есть особая ценность значимости. Такою ценностью и является концепт и его органическая часть — слово» [Там же: 279].

Итак, мы видим, как Аскольдов определяет понятие «концепт», прибегая к характерным для его стиля мышления метафорам «органическое» и «скрытое». С помощью этой метафорики ему удастся обосновать категорию концепта в том виде, в котором она войдет в современную лингвистику, и заложить основу русской концептологии.

Впрочем, вряд ли русский философ мог ожидать такой популярности, которую приобрели современные концептуальные штудии в русской лингвистике. По крайней мере, в его концепции мы не встречаем никаких указаний на идиоэтническую специфичность и национальный аспект культурных концептов. Подчеркивая потенциальную природу художественных концептов, он видит в них возможность служить носителями творческого знания о мире.

### 3. Наука концептов и искусство о концептах

Именно указанный выше смысл термина «концепт», как нам представляется, и пытался развивать Ю. С. Степанов, особенно в последних своих работах. Индивидуальный, творческий концепт не ограничивается здесь рамками национальной культуры и идиоэтнического языка, а, напротив, способен вбирать в себя концептуальное пространство мысли других культур. Концепт — единица ментального мира, а ментальный мир не имеет национальных и языковых границ. Кроме того, в последних работах Ю. С. Степанов показывает, что концепт может быть отдельным жанром, объединяющим словесность, изобразительные искусства и философию. Концепт здесь — «понятие, расширенное в результате всей современной научной ситуации», подлежащее не определению, а переживанию. Он «включает в себя не только логические понятия, но и компоненты научных, психологических, авангардно-художественных, эмоциональных явлений и ситуаций» [Степанов 2007: 20]. Более того, исследование, описание и «изготовление» концепта превращается в творческий акт ученого (см. [Степанов 2009а; 2010]). Концепты в рамках этой области могут выражаться как в слове, так и в образе или материальном предмете.

И именно в этой связи нам кажется уместным провести аналогию между концептологией Ю. С. Степанова и концептуальным искусством XX в. Интерес художников к концептам начал проявляться еще в эпоху авангарда. Достаточно упомянуть такие хрестоматийные примеры, как «Редимейды» М. Дюшана, «Черный квадрат» К. Малевича или музыкальную композицию «4.33» Дж. Кейджа. Художник отныне не просто создает произведение искусства, но и ставит целью сказать что-то о самом искусстве, причем автокомментарий самого художника становится сопутствующим элементом творческого акта. А уже в 1950-х гг., с зарождением течения концептуализма, автокомментарий становится частью самого произведения искусства. Приведем два примера.

Первый — это классическая работа американского художника Дж. Кошута «Один и три стула» (1965). На полотне изображены сразу три репрезентации одного стула: сам предмет мебели, его фотографическое изображение и определение слова «стул» в толковом словаре. Значение имеет здесь не каждый элемент по отдельности — сам стул, его фотография, его словарное определение, — но все три элемента в комплексе, которые и составляют концепт стула.



Другой пример из области искусства — знаменитая «Муха» (1987) И. Кабакова. На картине изображена муха и в углах написаны реплики двух персонажей, один из которых спрашивает: «Чья это муха?», а другой отвечает: «Это муха Николая». Опять же, ни муха как таковая, как материальный объект, ни разговор о мухе между персонажами, ни сами реплики на полотне не имеют отдельной значимости. Ее имеет концепт, концепт мухи в сознании обычного советского человека.



Метод конструирования концепта как произведения искусства был заявлен в первых манифестах conceptual art (в определении Сола ЛеВитта): «In conceptual art the idea or concept is the most important aspect of the work. When an artist uses a conceptual form of art, it means that all of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair. The idea becomes a machine that makes the art» [LeWitt 1967: 80].

Искусство признается практической философией, а в некоторых течениях концептуализма — философией языка, как, например, в деятельности английской художественной группы Art & Language. В московском концептуализме тексты, сопровождающие или описывающие визуальные работы, иногда становятся отдельными произведениями, как у того же Кабакова.

В концептуальном искусстве, таким образом, на первый план выходит метаязыковая функция, концепты — части метаязыка соответствующего художника-концептуалиста или художественной группы. Показателен также интерес концептуализма к словарям, представленный, например, в словаре терминов московской концептуальной школы, составленном участником движения московского концептуализма А. Монастырским [Словарь терминов 1999]. В предисловии к словарю он указывает, что «концептуализм имеет дело с идеями (и чаще всего — с идеями отношений), а не с предметным миром с его привычными и давно построенными парадигмами именованый». Идеи отношений у Монастырского — это и есть концепты<sup>25</sup>.

Разумеется, приведенные примеры не говорят о том, что концептуальное направление в искусстве оказало влияние на интерес философии языка к концептам. У того и другого — разные интеллектуальные корни и разные функции. Однако налицо взаимонаправленная тенденция — с одной стороны, искусство не только обращается к концептам как художественным приемам, оно стремится говорить о концептах, становится искусством о чем-то, интегрируя в себя элементы и стратегии научного дискурса. С другой же стороны, наука — в данном случае филология в лице Ю. С. Степанова, осознает творческую природу своего знания и приобретает черты художественности. Именно поэтому мы считаем возможным говорить о концептологии Степанова как о движении к «науке концептов», т. е. науке, не просто описывающей

---

<sup>25</sup> Ср. с выводами Ю. С. Степанова, что между концептами также могут быть разные типы отношений — статические и динамические [Степанов 2004в: 11].

концепты, но и оперирующей ими<sup>26</sup>. И нам видится в этой попытке, в этом оригинальном стиле Степанова изобретение нового жанра на стыке научного и художественного мышления. Известны примеры так называемой прозы ученого, философской прозы, философской живописи и т. д., однако здесь мы имеем дело с чем-то иным — с интеграцией предмета исследования ученого в саму материю его текста. Конечно, это жанр, свойственный самой его личности (подробнее о концептуальном стиле работ самого Ю. С. Степанова см. в следующем очерке), но он открывает и новые перспективы существования в области культуры, прежде всего в области ее метаязыков.

---

<sup>26</sup> См. о философских vs лингвистических импликациях концепта по Ю. С. Степанову в [Подорога 2013].

## **9. О СТИЛЕ УЧЕНОГО: НАУЧНАЯ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ОБРАЗНОСТЬ В РАБОТАХ Ю. С. СТЕПАНОВА**

В данном очерке нам хотелось бы обратиться к внутренней эволюции научной личности Ю. С. Степанова как представителя «науки концептов» и поговорить о его собственном «личном творческом коде» (такое понятие было введено им в программе одной из последних конференций в Институте языкознания РАН [Гуманитарная наука сегодня 2008]), т. е. о тех константах, концептах и изотемах, которые формировали его научную концепцию, которые составляют мета-язык и своеобразие его лингвистического и философского мышления. Притом, выделяя основное, мы будем основываться не только на опубликованных его трудах, но и на тех закадровых мыслях, которые Ю. С. Степанов передавал в личном устном общении. Оно для него было важнее напечатанного текста, и всякий раз перед тем, как делать новый доклад, составлять новую книгу или статью, он стремился как бы отрепетировать свои идеи в личных беседах, ему было важно, чтобы тот или иной текст вызвал ответную реплику у близкого собеседника еще до представления своих идей публике. Бывало, что перед докладом или перед сдачей рукописи в печать он просил встретиться с ним или созвониться, чтобы испытать написанный на бумаге текст голосом, интонацией и порой даже инсценировкой. Особенно в последних работах видно, что текст изначально писался с голоса и в расчете на воображаемого, «провиденциального» (по О. Мандельштаму) собеседника. Отсюда тот внутренний диалогизм стиля, присущий в определенной мере, как будет проиллюстрировано ниже, и его более ранним, классическим работам по языкознанию и семиотике.

Пожалуй, стиль был для Ю. С. Степанова вообще самой важной константой мышления и поведения, как об этом замечала, в частности, О. Г. Ревзина<sup>27</sup>. Понятие стиля было не только объектом его исследований, но и важнейшим критерием хорошо написанного текста. Всякий

---

<sup>27</sup> «Проблемы стилистики постоянно находились в сфере научных интересов Ю. С. Степанова. В подходе к этим проблемам проявились черты его личности



текст, согласно Ю. С. Степанову, должен быть не только движением к истине, но и заботой о красоте этого движения<sup>28</sup>. Стиль же трактуется как «индивидуальная манера исполнения речевых актов», а в центре стилистики как науки о стилях находится «проблема речевого акта и текста как его результата» [Степанов 1990а: 492, 493]. Конечно, в таком отношении к стилю сказалась повлиявшая на ученого французская традиция мышления — от сентенции Ж. Бюффона «Стиль — это человек» до традиции французской стилистики и семиотики Ш. Балли, Ж. Марузо и Р. Барта. Не случайно же и переосмысление Степановым термина «парадигма» в сторону более, по его мнению, органичного человеку понятия «стиль мышления». В трактовке Т. Куна, как известно, парадигма представляет собой общность взглядов научного сообщества. Чувствуя недостаточность и ограниченность термина «парадигма», Степанов предлагает воспользоваться синонимичным ему понятием М. Борна «стиль мышления», в котором научный взгляд на мир объединен с художественным [Степанов 1985]. Это принципиальная позиция — явления языка с такой точки зрения понимаются одновременно как научно-аналитические и художественно-выразительные. Именно эту ключевую константу степановского метода нам бы и хотелось дальше прокомментировать — взаимодействие художественной и научной образности в «стиле мышления» Ю. С. Степанова<sup>29</sup>.

Первые приближения ученого к проблематике искусства датируются началом 1960-х гг. в работах о французской и общей стилистике [Степанов 1965]. Одним из первых в отечественной науке о языке Степанов ставит вопрос об индивидуальном сообщении в художественной речи, тем самым совершая переход от парадигмы структурализма к антропоцентрическому стилю мышления. О глубоком освоении французской стилистической традиции свидетельствует восприятие — во многом критическое — Ю. С. Степановым идеи Ш. Балли. Заметим, что в круг общения русского ученого в 60-е гг. входила А. К. Соловьева, бывшая аспирантка Г. Шпета, введшая в русский оборот французские идеи об экспрессивности языковых форм и представившая русской науке труды Ш. Балли [Шпет 2012].

---

как ученого и как человека: всеохватность, оригинальные исследовательские ходы, какая-то особая легкость, интенсивное переживание красоты» [Ревзина 2012: 22].

<sup>28</sup> См. его размышления о «красоте фразы и текста» как «гармонии замысла и исполнения» в [Степанов 2004б].

<sup>29</sup> Ср. также статьи [Азарова 2013; Тюпа 2013].

Художественная метафорика фигурирует уже в самой терминологии, принимаемой в стилистическом анализе Ю. С. Степанова. В частности, в аналогии речевой цепи с кинофильмом, кадры которого «располагаются один за другим во времени и, последовательно сменяясь, создают картину действительности» [Степанов 2009б: 179]. Для Степанова это больше чем аналогия, это перенесение моделей искусства на модели лингвистического анализа. Так, пользуясь кинематографическими и живописными понятиями «кадр», «план», «монтаж», «портрет», ученый разворачивает свой стилистический аппарат исследования.

Характерно также, что, излагая основы новой дисциплины семиотики (принципы которой Ю. С. Степанов перенимает, в основном, из Парижской школы семиотики, в отличие от Московско-Тартуской школы, больше ориентированной на построения Пирса), он апеллирует прежде всего к примерам из художественной литературы, показывая, как все важнейшие проблемы науки предугадываются художниками слова и образа. «Семиотика, — пишет Степанов, — объясняет, в частности, такие факты, которые давно и в большом количестве накоплены пытливыми наблюдателями над человеческим родом — писателями и путешественниками» [Степанов 1998: 21]. Основные понятия семиотики иллюстрируются выдержками из художественной литературы — Вяземского, Гоголя, Чехова, Бальзака, а идея о языке как пространстве иллюстрируется структурой пространства в передвижном французском театре. Вообще, связь мышления Степанова с театральным поведением возникает постоянно — его мысль словно режиссируется по театральным законам, с предоставлением слова героям и персонажам, с ремарками от автора, с драматическим действием самого научного повествования, с перформативностью научного высказывания [Князева 2012]. Театрализованный взгляд на мир (в том числе ментальный мир) сказывался и в работе Степанова в училище Малого театра преподавателем сценической речи, и в его интересе к актерскому искусству, и в собственном драматургическом творчестве. С 1970-х гг. он писал пьесы — одна из них была посвящена В. Нижинскому, другая — А. Ахматовой. Хотя они были довольно высоко оценены в театральном мире — в частности, Р. Виктюком и Ф. Раневской, — на сцене они поставлены не были. Одна из пьес была размещена впоследствии в Интернете [Степанов 2002а]. Для Степанова, впрочем, было, кажется, более важно само сочинительство, чем успех на сцене. Исполнение для него не было связано с публикой, скорее — с внутренним самоощущением себя как автора-актера.

Аналогии между языком и искусством составляют особый стиль рассуждения Ю. С. Степанова как ученого. Этому вопросу посвящена специальная статья об общности теории языка и теории искусства. В ней отмечается, что современная семиотика, в том числе и семиотика самого Степанова, развивается по аналогии с формами искусства. У языка и произведения искусства постулируется общий знаковый принцип. А сама семиотика определяется как «наука о сходствах произведений искусства и речевых произведений, а следовательно, наука об общности искусства и языка» [Степанов 1975: 4]. Важнейшей категорией при этом является «особенное». Цель новой науки, объединяющей искусство и язык в единый предмет, состоит в фиксации момента перехода вербального в визуальное и обратно. Вслед за Э. Бенвенистом и французской школой «искусство как язык» (Барт, Кристева, Женетт) Степанов занимается вопросом, «как осуществляется транспозиция словесного выражения в иконический вид» [Там же] и определением соответствий между знаковыми системами разного рода. Заявив об этом в своей программной статье, он в дальнейшем демонстрирует эти механизмы «межвидовой транспозиции» в собственном научном творчестве<sup>30</sup>.

В другой, казалось бы, строго научно-лингвистической работе «Имена. Предикаты. Предложения. Семиологическая грамматика» Ю. С. Степанов прибегает к изящному эстетическому приему — каждой главе книги предпосылается эпитафия из художественной литературы. Так, глава 2 «Имена или Термы» начинается с цитат из Данте и Пастернака о разнице между именами и вещами. Раздел о предложениях и пропозициональных функциях — шутилкой отсылкой к пушкинскому «Гробовщику» («Предложение, как и все, было принято радостно и единодушно»). Идеи трансформативной грамматики иллюстрируются овидиевскими метаморфозами, а глава о предикатах — афоризмом из А. Сент-Экзюпери: «Единственная подлинная роскошь — это отношения между людьми». Этот принцип — исследовать отношения в языке как отношения между людьми — воплотился Степановым и в науке, и в научном быту.

Еще одна важная отсылка в эпиграфике Ю. С. Степанова — к его любимому М. Прусту. В той же монографии глава про модальность как языковую категорию начинается с прустовского размышления

---

<sup>30</sup> В книгах [Степанов 2004в; 2007]. См. также ниже, о лингвоэстетике Ю. С. Степанова в очерках № 20 и 23.

о двух мирах: «Мы чувствуем в одном мире, а мыслим и даем названия в другом; мы можем установить соответствия между обоими мирами, но бессильны заполнить расстояние между ними» [Степанов 2002б: 238]. Это несоответствие остро ощущалось самим Степановым как мыслителем и привело его со временем к учению о новом реализме как утверждению главенства ментального мира как более реального, чем мир чувственный. Но истоки этой концепции, кажется, восходят к чтению Степановым Пруста. В предисловии к «прогрессивской» публикации «Поисков утраченного времени» он отмечает параллелизмы ученого и художника, т. е. сравнивает художественный метод французского писателя с теориями современных ему философов. По поводу связи Пруст—Бергсон он делает значимое наблюдение, что как философ, так и прозаик считают, что одни и те же образы могут одновременно принадлежать двум различным системам — научной и художественной. Разница только в способе постижения реальности — если наука описывает достоверные истины материального мира, то искусство делает то же самое в мире воображения. Приводится размышление Пруста об именах и вещах:

Конечно, имена — это рисовальщики-фантасты, дающие нам о людях и местностях столь мало похожие наброски, что подчас мы впадаем в ошеломление, увидев перед собой вместо воображаемого нами мира видимый мир (который, впрочем, тоже не истинный мир, поскольку наши чувства столь же мало одарены способностью передавать сходство, как и наше воображение; так что изображения, в конечном счете приблизительные, которые мы можем получить относительно реальности, по крайней мере столь же отличаются от видимого мира, насколько сам он оказался отличным от мира воображенного) [Степанов 1982: 17].

В интерпретации Степанова эта мысль проецируется на философию языка, в соответствии с которой воображаемый мир и мир видимый являются дополнительными друг к другу и в совокупности образуют «ментальный мир» человека. Следуя М. Прусту и Н. Бору, Степанов уравнивает научное и художественное познание в способности предоставлять новые знания о мире.

Тезис, высказанный в маргиналиях к роману Пруста, вырастает впоследствии в новаторскую концепцию Ю. С. Степанова о «трехмерном пространстве языка» в науке, искусстве и литературе. В книге 1985 г. синтезируются научные, философские и художественные образы языка в рамках трех измерений языка. Идея воображаемого мира

найдет развитие в трех магистральных понятиях метаязыка Степанова — «концептосферы», «образов языка» и «альтернативных мирах». А позже — в целом жанре «Воображаемая словесность» [Степанов 2010], название которого отсылает, в свою очередь, к другому французскому автору, А. Мальро с его «Воображаемым музеем», а также к «воображаемой геометрии» Н. Лобачевского, и «воображаемой логике» Н. Васильева.

«Автор и его книга слиты» — так резюмируется на обложке содержание книги «Протей. Очерки хаотической эволюции». Слияние и соединение — главные метаоператоры позднего стиля Степанова. Подобно тому как в современной жизни соединяются материальный и ментальный миры, музыка и ее электронная аппаратура, художественное слово и графический облик, степановская новая «художественная наука» рассматривает науку и искусство как звенья единой цепи эволюционных рядов цивилизации. В первоначальном варианте книга «Протей» называлась «Аналогии», а сам термин заимствован Степановым у Ш. Бодлера, писавшего о «всемирной аналогии» — аналогии не внешней, между явлениями, воспринимаемыми органами чувств, а глубинной аналогии.

Аналогии, — пишет Степанов, — понимаются как сеть, всемирная сеть, состоящая из подобных друг другу явлений (например, цветов, звуков, запахов); их подобия статичны, но в совокупности или, точнее сказать, в совокупностях, «пучках», они соотносятся с чем-то, стоящим «по ту сторону» показаний органов чувств [Степанов 2004в: 68].

Перелом от статики к динамике аналогий, концептов, символов подкрепляется введением новых метаконстант в языке Степанова, таких как «Ритмы», «Функции», «Фракталы», «Метаморфозы», «Минимализация», «Динамический авангард».

Важно также отметить эволюцию понятия стиля у позднего Степанова. Стиль становится концептом и определяется в «Протее» так: «Стили — ряды параллельной изменчивости в ментальной организации общества» [Там же: 92]. Сам концепт «Стиль», согласно такому пониманию, не выводится из составляющих его компонентов, а выделяется как целое из совокупности стилей. Соответственно, за пределами художественного понимания стиля его значение расширяется до аналогии с «гомологическими рядами» Н. Вавилова. Направление в словесности или искусстве включается в более общую «менталь-

ную среду» духовного развития, восходя к философским и научным абстракциям. Более того, стиль рассматривается как «языковое приспособление к среде»<sup>31</sup>. Так, уже в системе организации простейшего биологического организма можно различать «стиль мимикрии» и «стиль миметизма». Бюффоновский постулат о стиле как самом человеке расширяется до представления о «стиле как самой особи». Образуются эволюционные ряды стилей — от элементарных, свойственных живым микроорганизмам, до сложнейших концептов человеческой цивилизации.

Свой собственный «авторский» стиль письма в работах 2000-х гг. Ю. С. Степанов описывает как «обтрепанный», как «брюки с бахромой». Стиль сочетает в себе, по его словам, «стиль научного работника» со стилем «поэта авангарда» [Степанов 2004в: 29]. Стиль уже не может быть определен как «хороший» или «дурной», поскольку граница между Красотой и Безобразием, «смыслом и абсурдом» стирается. «Стиль является как бы эманацией предмета говорения, приобретает с ним общие черты» [Там же: 30]. Обсуждая хаос и абсурд, невозможно стремиться к порядку и ясному смыслу. Стиль позднего Степанова строится так же, как создает свое произведение художник, а не ученый: «Такой стиль обсуждения противопоставляется строго научному стилю» [Там же: 31]. Это попытка говорить о языке и культуре, минуя метаязык, попытка говорить на «языке-объекте», а не на «языке второго порядка». Этот «способ-стиль» строится «в принципе так же, как художник слова создает свое произведение», и не имеет какого-либо однозначного определения: «его определение зависит (является функцией) от описываемого авторского способа построения произведения» [Там же: 31, 32]. Последние работы Степанова — наглядная демонстрация такого стиля письма.

Например, словарь строится не по принятым в науке классификациям и систематизациям, а так, как диктует его организацию сама описываемая культурная ситуация. Французско-русский и русско-французский «краткий словарь» нового типа — не словарь слов, а словарь «предвзятых идей». Он отражает не соответствия между словами раз-

---

<sup>31</sup> В энциклопедической словарной статье Ю. С. Степанов возводит понимание стиля как «языкового приспособления человека к общественной среде» к книге А. И. Соболевского «О стиле» (Харьков, 1909). Актуализируя такое понимание в терминах лингвистической прагматики, Степанов говорит о стиле как о «манере исполнения речевых актов» [Степанов 1990б: 495].

ных языков, а сам культурный диалог, «реальную встречу говорящих по-французски и по-русски людей, состоявшуюся в последние годы в Париже и в Москве устно и продолжающуюся сейчас письменно» [Степанов 2011: 119]. Словарь мыслится как «новый жанр словесности», в котором диалогически «обменивающимися репликами» служат части текста.

Характерный стиль «позднего Степанова» узнается и в последнем из написанных им текстов — «Ряды, или Божественная среда», в котором предмет научного повествования интегрируется в самую материю метатекста. Степанов определяет здесь свой стиль письма как «неожиданные включения», тем самым отвечая оппонентам, требующим следовать строго научным рамкам изложения:

Наша работа включает и другие сферы культуры, то есть включение в «Ряды» бывает довольно новое и местами даже неожиданное. Это делает наш стиль. «Стиль», как справедливо сказал Бертольт Брехт, — это отнюдь не только «почерк», то есть нечто, не касающееся других пишущих; но касается или нет, а во всяком случае это нечто своё (моё. — Ю. С.) [Степанов 2012: 8].

В каждой строке, в каждой фразе звучит внутренний разговор Ю. С. Степанова с самим собой как автором и с действующими лицами, о которых ведется речь (известными учеными и художниками). В сущности, этот текст — внутренняя речь человека, проделавшего путь в науке и теперь демонстрирующего, каким образом рождается сам «ход мысли» ученого. Одно из названий этого текста — «Ряды» — задает не только предмет рассмотрения (концепции рядов в разных науках), но и сам способ его подачи, стиль письма. В этом стиле ученого проявляется авангардный стиль мышления и творчества<sup>32</sup>, при котором наука о языке и культуре сама осваивает эстетические параметры дискурса. И в очерках следующего раздела мы обратимся уже собственно к эстетическому дискурсу — дискурсу художников, поэтов и музыкантов, — разворачивающемуся «на перекрестках авангарда».

---

<sup>32</sup> См. о полистилистике Ю. С. Степанова как примере «научного авангарда» в [Бочавер 2013].

# ЧАСТЬ III

## ЛИНГВОЭСТЕТИКА И ФИЛОСОФИЯ ЯЗЫКА НА ПЕРЕКРЕСТКАХ АВАНГАРДНОГО ИСКУССТВА







## 10. К ЛИНГВОЭСТЕТИЧЕСКИМ ОСНОВАМ ТЕКСТА ХУДОЖНИКА. АВТОЭКФРАСИС И БИТЕКСТУАЛЬНОСТЬ В ИСКУССТВЕ АВАНГАРДА

Этот раздел посвящен диалогу двух областей знания, которые в местах своего пересечения и образуют то, что принято называть «языком искусства». Мы попытаемся взглянуть на проблему художественного произведения с позиции взаимоналожения двух смежных дисциплин, одной из которых является лингвистика, а другой — эстетика. В точке их пересечения образуется тот подход к тексту и языку, который мы назвали выше (в очерке № 5) лингвоэстетическим.

Г. Г. Шпету принадлежит важное философское рассуждение о природе соотношения между знанием и искусством. В докладе «Искусство как вид знания» он заметил:

Художественное произведение есть его собственное самосознание, он сам (т. е. художник. — *В. Ф.*) в нем видит, узнает и познает себя, как и мы его самого! Мы (т. е. зрители. — *В. Ф.*) как бы прямо входим в его сознание себя, участвуем в нем, свое сознание себя сочетаем в единство с его сознанием себя, свое самосознание с его самосознанием [Шпет 2007: 130].

В чем главная идея этой мысли? В том, что искусство, так же как и наука, так же как и повседневная жизнь, есть вид знания и вид познания. Но специфичность этого знания и познания, в отличие от прочих разновидностей, — в том, что посредством произведения искусства мы познаем не объективный мир как таковой, а познаем, прежде всего, саму личность художника, и, проецируя ощущения художника на свои собственные, мы в конечном итоге познаем самих себя. И, таким образом, если наука предоставляет нам некое деперсонализированное знание, то искусство — знание имперсонализированное, т. е. принципиально личное. И, стало быть, познается здесь не внешний мир объектов, как в научной картине мира, а внутренний мир субъектов —

прежде всего художника и зрителя. Об этом же пишет Х.-Г. Гадамер, анализируя герменевтику художественной коммуникации [Гадамер 1991: 302, 303]. Такая коммуникация подразумевает целостное воздействие и, стало быть, целостное познание. Отталкиваясь от этого принципа, мы и рассмотрим заявленную проблематику — текст художника.

Тексты художников как таковые — относительно новый объект исследовательского интереса. Только в последние десятилетия ученые стали обращать внимание на особенности того, как художник вербализует свою эстетическую программу<sup>1</sup>. В последнее время за рубежом вышло несколько антологий сочинений художников XVII—XXI вв. (например, [Chipp 1984; Stiles, Selz (eds) 1996; Harrison, Wood (eds) 1998; 2000; 2002]). Выпускались также отдельные издания и переиздания текстов художников, сигнализируя о тенденции реконструировать историю эстетических идей и учений на основе высказываний и концепций самих авторов (ср. собрания сочинений В. Кандинского, К. Малевича, С. Эйзенштейна, А. Родченко, М. Матюшина и др.). Эта тенденция привела к появлению ряда научных трудов, посвященных художникам Модернизма и Авангарда в аспекте их теоретизирования. В то же время «текст художника» не анализировался до сих пор как особый тип текста, репрезентирующий авторские стратегии художественного действия.

## 1

«Мы хотим, чтобы слово смело пошло за живописью...» Эта фраза, сказанная русским будетлянином В. Хлебниковым и многократно комментированная как поэтами, так и учеными, имела под собой грандиозный опыт освоения живописного метода в поэтическом творчестве русского Модерна и особенно — Авангарда<sup>2</sup>. Однако про-

---

<sup>1</sup> Вопросы визуально-вербальных взаимодействий в искусстве и языке затрагиваются в работах [Buchloh 1997; Chefdor (ed.) 1997; d'Haen (ed.) 1990; Godeau (ed.) 2006; Heusser et al. (eds) 2005; Krobb J. and F. (eds) 1997; Levaillant, Bernadac (eds) 2004; Louis, Stoos (eds) 1993; Marcadé et al. (eds) 1993; Mitchell 1995].

<sup>2</sup> Из литературы, посвященной взаимодействию изображения и слова в культуре русского Модерна и Авангарда, выделим основные работы: [Дмитриева 1962; Фарино 1979; Якимович 1999; Поэзия и живопись 2000; Schmidt 2000; Greve 2004; Альфонсов 2006; Флакер 2008; Злыднева 2008; Визуализация литературы 2012; Злыднева 2013].

цессы семиотической трансмутации (в определении Р. Якобсона и за ним У. Эко<sup>3</sup>) в творчестве русского и европейского авангарда не ограничивались лишь двумя традиционными направлениями, свойственными, в общем, и классическим художественным системам: 1) перевод вербальных знаков в невербальные (собственно трансмутация); 2) перевод невербальных знаков в вербальные (экфрасис). Менее освещенным остается вопрос о третьем типе межсемиотического перекодирования — автопереводе вербальных знаков в невербальные и обратно (или наоборот — автопереводе невербальных знаков в вербальные и обратно). Это случай автоэкфрасиса художника<sup>4</sup>. Такие свободные переходы свойственны именно авангардному способу мышления и творчества. При этом возможны два варианта реализации такого феномена:

1. Словесник выступает в роли живописца. В истории литературы немало примеров такой ситуации, причем не только из эпохи Модерна-Авангарда. Можно вспомнить, например, У. Блейка, и заодно Р. Якобсона, написавшего о нем пионерскую статью [Якобсон 1987]. Из французской литературы XX в. можно привести пример поэта А. Мишо, замечательно владевшего живописной техникой наравне с поэтическим словом<sup>5</sup>. Практически все русские футуристы были причастны в той или иной мере рисованию. Любопытны также живописные опыты А. Белого, иллюстрирующие его символистскую концепцию. Рисунки Пушкина и Достоевского тоже вызывают подобный интерес. Из совсем древнего и классического на ум приходит китайская средневековая поэзия. Существовал целый жанр, в котором стихотворение сопровождалось живописным этюдом, при этом автором стиха и автором этюда мог быть как один автор, так и два разных. В наше время такой жанр в русской литературе удачно развивается современным поэтом Н. Азаровой и художником А. Лазаревым [Азарова, Лазарев 2008].

2. Живописец выступает в роли словесника. Далее мы рассмотрим в данном очерке лишь этот последний случай. А именно — нас

---

<sup>3</sup> См. [Якобсон 1978; Эко 2006].

<sup>4</sup> Если понимать экфрасис широко — например, по Л. Геллеру, как вообще «обнажение установки», т. е. как факт интермедальности, трансмедальности и супермедальности в языке искусства [Геллер 1997; 2002; 2013]. См. также об экфрасистических мотивах в искусстве XX в. в очерках № 21 и 22 ниже.

<sup>5</sup> См. [Мишо 1997], а также [Пространство другими словами 2005].

будет интересоваться то, как художник вербализует свои собственные визуально-пластические опыты в словесном тексте. Мы полагаем, что такой род текстов находится в наиболее напряженных отношениях между двумя указанными дисциплинами — лингвистикой и эстетикой, так как в тексте художника мы наблюдаем не только попытку вербализации собственного эстетического опыта, но и метарефлексию над такой вербализацией. Стало быть, здесь имеет место тот вид семиотического перевода, который и был назван Р. Якобсоном «трансмутацией», т. е. переводом с языка одного вида искусств на язык другого вида искусств. Более того, этот тип текстов интересен тем, что такой перевод здесь принимает вид автоперевода. В описываемой ситуации мы можем наблюдать, как происходит процесс познания художником самого себя, а, учитывая приведенные выше соображения Г. Шпета и Х.-Г. Гадамера, это и есть познавательный процесс, которым специфично искусство как особый вид знания. Если понимать текст широко — как любое художественное произведение, обладающее структурой (например, в определении Е. Фарыно [Фарыно 2004]), то тогда и проблема текста художника может быть поставлена семиотически чрезвычайно широко — как все художественные произведения какого-либо художника. Но нас здесь интересует более частный вопрос — о конкретном лингвoseмиотическом и лингвoэстетическом аспекте словесных произведений художника. Рассмотрим эту проблематику на примере творчества художника Василия Кандинского.

## 2

Почему из художников выбран именно В. Кандинский, не должно быть загадкой. Во-первых, именно ему принадлежит само это понятие — «текст художника», так названа им книга, вышедшая в России в 1918 г. и имеющая подзаголовок «Ступени» (в немецком варианте 1913 г. она называется «Rückblicke») [Кандинский 1918; Kandinsky 1913]. Но это чисто формальное объяснение; в сущности же важно то, что Кандинский, пожалуй, впервые во всем мировом искусстве придает такое значение своему словесному опыту и словесному теоретизированию о принципах своего искусства<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> См. об этом в [Даниэль 2008a; Art et abstraction 2009; Kolarova 2009; Титаренко 2013].

Разумеется, практически каждый художник прошлого оставлял и оставляет после себя те или иные тексты — сложно найти кого-либо, кто не фиксировал свои мысли в словах. Искусство, в частности живопись, в той или иной мере имело дело со словом на протяжении всей своей истории. Достаточно вспомнить древнейшую традицию китайских и японских мастеров, которые были одновременно и поэтами, и рисовальщиками, что выражалось в особом жанре композиций, сопровождаемых иероглифическими стихотворениями. В западном искусстве потребность в слове возникла уже на первых порах авторской живописи — в эпоху Возрождения, когда с введением мотивов античной мифологии возникла потребность в текстовых пояснениях: «Аполлон, сдирающий кожу с Марсия», «Андромаха над телом Гектора» и т. п. В XIX в. произошел перелом в отношении слова к картине. Название картины становится автономной текстовой формой и наряду с самой картиной — самостоятельным эстетическим объектом (ср. с названием картины И. Репина «Не ждали») (см. об этом в [Злыднева 2006]). Многие великие мастера Возрождения и Нового времени излагали свои эстетические установки в теоретических трактатах. Вспомним трактаты Леонардо и Делакруа или поэзию Микеланджело. Хотя в эпоху Возрождения и Нового времени превалирующей была, как известно, модель Лаокоона (по Г. Э. Лессингу), согласно которой одно искусство не может переводиться в другое, поэтому художник, как правило, если и доверяет слову, то лишь в дидактических целях.

На рубеже XIX и XX вв. ситуация меняется. Все больше художников обращается к словесности, и при этом вполне ей доверяя и, более того, извлекая из нее опыт для своего живописного творчества. Тут можно упомянуть, с одной стороны, теоретически-эпистолярное наследие Ван Гога, Синьяка, Дени, Бенуа, Родена, Дали и, с другой стороны, стихотворные опыты художников русского авангарда — Малевича, Шагала, Гуро, Филонова [Якимович 1999]. Любопытны также опыты немецкого модерниста Г. Гессе, так и названные им — «Стихи художника», хотя прежде всего Гессе, конечно, известен как писатель.

Казалось бы, в начале XX в. живопись начала сознательно освобождаться от литературности и вербальности. В этой связи характерно ироничное заявление А. Матисса: «...кто хочет посвятить себе живописи, пусть начнет с того, что вырежет себе язык». Думается, что Матисс здесь делал лукавый намек на отрезанное ухо Т. Ван Гога... Так или иначе, получается парадокс: избавляясь от власти референ-

циальности и языка, живопись модернизма и авангарда все больше ощущает потребность в вербальном обосновании своих опытов (см. современные экспериментальные данные в [Елина 2002; 2008]). Практически каждый художник теперь считает нужным написать если не манифест и трактат, то, по меньшей мере, вести дневник и записи, тем самым вербализуя свои интенции (см. об интенциях в живописи [Баксендолл 2003]).

Кульминации этот процесс достигает в концептуальном искусстве второй половины XX в. Здесь предмет, его изображение и текстовое описание становятся равноправными художественными элементами, как в хрестоматийной работе Дж. Кошута «Один и три стула». В Великобритании в 1960-е гг. возникает целое направление под названием «Art & Language» («Искусство и язык»). В русском концептуализме визуальное искусство и вовсе обретает черты литературы (ср. названия эссе В. Пивоварова «Картина как литературный жанр» [Пивоваров 2004] и Г. Брускина — «Картина как текст и текст как картина» [Брускин 2004], см. также [Плавинская, Кукулин 2004]). Практически каждый художник-концептуалист является автором теоретической книги, в которой он признается в одновременной любви к слову и изображению.

Стоит при этом отметить, что истоки концептуального искусства уходят гораздо дальше, чем принято считать. Еще в 1880-х гг. французский литератор и юморист А. Алле выставил на публике серию чисто концептуальных полотен, основанных на игре изображаемого и словесной подписи<sup>7</sup>. Так, красный прямоугольник сопровождался названием «Апоплексические кардиналы, собирающие помидоры на берегу Красного моря» (1882), белый — «Первое причастие анемичных девушек в снегопад» (1887), а черный прямоугольник другого художника-юмориста — П. Било — был назван «Ночная драка негров в подвале» (1882).



<sup>7</sup> См. об А. Алле [Ханон 2013].



В этих примерах проблема множественности словесной номинации визуального образа встает в чистом виде, хотя и в иронично-эпатажном ключе. Этот вопрос было бы интересно обсудить подробнее, но мы, однако, теперь отвлечемся от концептуалистского аспекта взаимоотношения художника и словесности и сосредоточимся на ином случае такого взаимодействия, а именно — на проблеме автоперевода художником визуальных знаков в вербальные и обратно. Наиболее полным и фундаментальным образом этот принцип, на наш взгляд, воплощен в творчестве В. В. Кандинского. Кандинский был первым, кто в начале XX в. поставил центральной задачей своего творческого проекта изложение грамматики своего искусства, составление азбуки, словаря и терминологии своей собственной художественной системы. И что наиболее важно — впервые художник задается вопросом о языке своего эстетического опыта<sup>8</sup>.

Несомненно, весь русский авангард являет собой стремление к революции языка и революции знака как такового<sup>9</sup>. «Языковой поворот» затронул все творчество авангарда. В русском Модерне «поворот к языку» принял вид поворота к Логосу. Уже у Гераклита в его известном довольно темном фрагменте о логосе обозначается тот

<sup>8</sup> О связи идей Кандинского с широким кругом лингвофилософских и семиотических проблем см. очерк № 29.

<sup>9</sup> См. об этом в [Фещенко 2006б; 2009].



фундаментальный разрыв, который в ситуации авангарда начала XX в. приобретет особую силу — разрыв между словом обыденным, понятным, и словом запредельным, непонятным, тем, которое необходимо постичь. Так или иначе, во все времена логос обозначал глубочайшее единство слова и мысли. Диалектика слова и мысли станет в творчестве авангарда ключевой константой, определяющей поэтики различных направлений и авторов. Логос как речь самой природы, скрытой сущности мира, — «глагол, растящий сам себя», окажется в новом авангардном сознании искомой первореальностью, с помощью которой станет возможным преобразование привычного мира. В. Кандинский, так же как и другие живописцы авангарда, ставит своей целью обнажить скрытую сущность мира, познав речь самой природы, т. е. логос. Кандинский в этом отношении — как раз самый яркий, хотя и не единственный, пример логоцентризма среди всех художников русского и, возможно, всего мирового авангарда.

В «Маленьких статейках по большим вопросам» (1919) В. Кандинский провозглашает: «Совершается коренной переворот, и плодом его является рождение языка искусства» [Кандинский 2001б, 2: 13]<sup>10</sup>. Поиски языка искусства коррелируют с современным Кандинскому языковым поворотом в философии и науке. Сам Кандинский называет его просто «поворот», или «духовный поворот», который в области искусства принял форму поиска метода искусства — надо изучать не *что*, а *как*.

Все размышления В. Кандинского о живописи, так или иначе, проходят через вербальную проблематику. Цель текста художника будет достигнута, пишет он, «если читатель откроет в себе способность с трепетом следить за жизнью особого мира, видеть его глазами, осязать его, слышать его аромат и его неподражаемо тонкую и значительную речь» [Там же, 2: 15]. Через текст художник видит, осязает и слышит мир и, более того, пытается понять «речь» этого мира, его скрытый и чистый язык: «“Новые формы” есть только отскобленные от толстого слоя слишком материальной материи те же “вечные” (на нынешний день) “чистые” формы искусства, его чистый язык» [Там же, 1: 104].

Любопытно, что сам В. Кандинский был активным участником многих предприятий, как научных, так и художественных, связанных,

---

<sup>10</sup> Далее в тексте настоящего очерка ссылки на это издание даются следующим образом: цифра после запятой отсылает к 1-му или 2-му тому, после двоеточия — к странице.

так или иначе, с наукой о словесности. Можно даже утверждать, что им было осуществлено перенесение структурных методов из формального языкознания на художественный материал. Об этом, между прочим, по прошествии лет вспоминал Р. Якобсон:

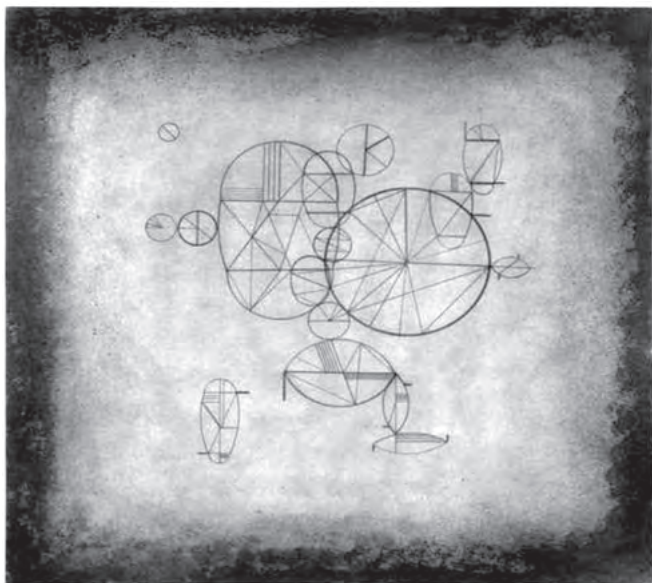
В 1919 году, когда в Москве издательская секция Отдела Изобразительных Искусств при Комиссариате Просвещения обсуждала план энциклопедии искусств, и на вопрос о моем участии я ответил предложением статьи о семантике живописи, Василий Кандинский (1866—1944) был вынужден разъяснить недоумевающему форуму, что это за зверь — «семантика» (цит. по [Якобсон 1987: 418]).

В итоге работу о семантике живописи написал позже сам Кандинский («Точка и линия на плоскости»), к чему мы еще вернемся ниже.

### 3

Рассмотрим некоторые примеры текстов В. Кандинского. В своей короткой автобиографии, опубликованной в Германии в 1913 г., художник вспоминает, что в юности он писал стихи, которые впоследствии уничтожил. Но он не переставал в дальнейшем обращаться к поэзии, и когда не удавалось выразить что-либо в живописи, то подходящим инструментом для него становилось слово, инструментом межсемиотического автоперевода. Случалось и наоборот — возникающие поэтические ощущения вместо словесной формы обретали визуальную. Характерно название альбома гравюр, составленного Кандинским в 1903 г., — «Стихи без слов». А значительно позже, в 1933 г., художник пишет картину под показательным названием «Круглая поэзия». Сам живописец вспоминал впоследствии: «В течение многих лет я писал время от времени “поэмы в прозе” и даже “поэмы”. Это значило для меня “смену инструмента” — отложить палитру в сторону и на ее место поместить пишущую машинку» [Кандинский 2001б, 2: 314].





В период 1909—1911 гг., знаменуемый переходом от предметности к абстракции, Кандинский пишет некоторые экспериментальные стихи, например вот это, никак не озаглавленное:

Капля падала со звоном  
И звенела  
Звоном звенела  
Падала капля.  
Цапля крылья расправляла  
И шуршала.  
Крыльями шуршала  
Серая цапля

(цит. по [Халь-Кох 1999: 124]).

Видно, что Кандинский пытается нащупать словесные аналогии своим живописным ощущениям. Хотя это стихотворение не отличается особым художественным качеством, оно интересно именно лингвосомиотически — каким образом предмет, на который указывают слова, теряет свою предметность, переходя в абстрактную форму.

В первой строчке стихотворения мы уже чувствуем некоторый выход за пределы видимого — «капля падала». Каплю еще можно представить себе в виде предмета — хотя вряд ли она интересна как живописный образ, зато в качестве геометрической формы она достаточно динамична. Эта динамичность подчеркивается несовершенным видом прошедшего времени, иначе как абстракцией это не назовешь — сложно представить себе одну и ту же каплю, падающую на протяжении нескольких раз, а сам процесс падения капли — это уже чисто воображаемый, невидимый процесс, воспроизводимый разве что в замедленной съемке. «Капля падала со звоном» — неслучайно употреблена именно процессуальная лексема «звон», а не «звук». Ощущение динамической абстракции усиливается, при этом за счет обращения к иносемиотическому коду — в данном случае аудиальному. «И звенела» — аудиальная лексема обретает процессуальность за счет уже введенного ранее грамматического времени. В третьей строчке процесс звона уже обыгрывается на фонетическом уровне: «звоном звенела», слово обретает рефлексивность и динамику соотношения одинаковой внутренней формы и различной фонологической внешней формы. Кроме того, здесь уже намечаются повторы — повторено последнее слово первой строки и за ним слово второй строки. В четвертой строке реверсивно повторяются первые два слова первой строки — «падала капля». Мы наблюдаем, как простейшая предметная живописная форма (капля) претерпевает метаморфозы в словесном упражнении. Второе четверостишие вводит новую предметную тему цапли. «Цапля крылья расправляла» — данная фраза вполне реалистична и предметна, но важным оказывается не эта предметность, а звучание и цвет этой цапли — шуршание и серая. Кроме того, очевидно, что тема цапли введена лишь по формальному минимальному различию в фонологической структуре слова от слова «капля». А «крылья» перекликаются с «капля» своими начальными и конечными буквами. Эту интерпретацию можно было бы продолжать, но нам важно продемонстрировать сам принцип словесной инструментовки Кандинского, аналогичный его же собственной живописной практике. Так, на картине 1905 г. «Русская красавица в пейзаже» изображен женский сказочный персонаж, составленный из мельчайших точек и пятен темперы, дематериализующих предмет изображения, превращая его в ритмическую последовательность абстрактных форм.



Почти все стихи Кандинского уместились в единственном, иллюстрированном самим художником, альбоме, работа над которым шла с 1908 по 1911 г. В русском варианте альбом должен был называться «Звуки», но это издание не состоялось — сохранились лишь рабочий макет и вошедшие в него рукописи. А в 1912 г. в Мюнхене вышел немецкий вариант альбома — «Klänge»<sup>11</sup>. Что касается русской версии, то стараниями Б. Соколова эти стихи сейчас опубликованы, равно как им же опубликованы переводы немецких стихов<sup>12</sup>, а также, совсем

<sup>11</sup> См. о нем в [Соколов 1996; Турчин 1998; Sers 2003].

<sup>12</sup> См. его публикацию [Кандинский 1997].

недавно, не публиковавшиеся ранее экспериментальные тексты из поэтического цикла Кандинского 1914 г. «Цветы без запаха» [Соколов 2011]. Вот пара примеров таких опытов:

### **Взор**

Зачем смотришь ты на меня через белую занавесь? Я не звал тебя, я не просил тебя через белую занавесь смотреть на меня. Зачем она скрывает лицо твое от меня? Отчего я не вижу лица твоего за белой занавесью? Не смотри на меня через белую занавесь! Я не звал тебя. Я не просил тебя. Через закрытые веки я вижу, как ты смотришь на меня, п[о]ч[ему] ты смотришь на меня через белую занавесь. Я отдерну белую занавесь и увижу лицо твое, и ты моего не увидишь. Отчего не могу я белой занавеси отдернуть? Зачем она скрывает лицо твое от меня?

### **Позже**

Я найду тебя на глубокой высоте. Там, где гладкое колет. Там, где острое не режет. Ты держишь кольцо в левой руке. Я держу кольцо в правой руке. Никто не видит цепи. Но эти кольца — крайние звенья цепи.

Начало.

Конец.

Или вот такая шуточная миниатюра под названием «Песня» про человека без ушей, сидящего в кругу (явная пародийная отсылка к супрематическим полотнам):

### **Песня**

Вот человек  
В кругу сидит,  
В кругу сидит  
Стесненья.  
Доволен он.  
Он без ушей.  
Без глаз он точно так же.  
И солнцешара  
Красный звук  
Его не достигает.  
Все что упало,  
Встанет вновь.  
Все что молчало,  
Запоет.

И человека  
Без ушей  
Без глаз — он точно так же —  
Тот солнцешара  
Красный звук  
Уже его достигнет.

Здесь не место подробно комментировать эти опыты Кандинского в стихах и прозе; но даже при беглом взгляде на них и при беглом чтении можно проследить движение художника к абстракции на материале словесных текстов. Как отмечает Б. Соколов, поэтическое творчество Кандинского «является одновременно и экспериментом по созданию “нового искусства”, и комментарием к нему» [Кандинский 1999].

Обратим внимание на заглавия стихотворений из немецкого варианта «Звуков»:

«Открытое»  
«Это»  
«Неизменное»  
«Что-то»  
«Разрыв»  
«Иначе»  
«Приключение»  
«Взгляд и молния»  
«Занавес»  
«Видеть»

Первоначально Кандинский хотел назвать весь альбом «Серия “Оно”» — сложно себе представить какое-либо более абстрактное название. Уже этот ряд заглавий заставляет обратиться к параллельной семантике абстрактных образов в живописи и семантике языковых единиц. Вообще, заглавие (картины, стихотворения) — важнейший элемент авангардной поэтики. Заглавие становится не менее важным, чем само произведение. Как назвать то или иное, и называть ли вообще — эти вопросы особенно остро стоят в семиотике Авангарда<sup>13</sup>. Отдельный интерес представляет к тому же еще и билингвизм

<sup>13</sup> См. об этом [Злыднева 2006].

Кандинского. Крайне соблазнительно было бы сопоставить работу Кандинского над немецким словом с такой же работой над словом русским<sup>14</sup>. Проблема межъязыкового автоперевода как билингвизма<sup>15</sup> в лингвистическом смысле у Кандинского является частным случаем проблемы интермедиального автоперевода как битекстуальности в смысле лингвоэстетическом<sup>16</sup>.

Еще один вид текстов В. Кандинского — его пояснения к собственным картинам, печатавшиеся в каталогах к выставкам. Наиболее интересен текст «Композиция 6», в котором известная картина самим художником подвергается структурному анализу.



---

<sup>14</sup> См. подступы к этой задаче в статье [Подземская 2010].

<sup>15</sup> Здесь под термином «билингвизм» понимается именно владение двумя идиоэтническими языками, хотя тот «билингвизм», который Р. Якобсон исследовал на примере Б. Пастернака — литературный билингвизм, т. е. одинаковое владение как стихом, так и прозой [Якобсон 1987: 324—338], — Кандинскому как автору тоже отнюдь не чужд.

<sup>16</sup> Термин «битекстуальность» вводится в работе [Kooistra 1995]. См. также использование этого термина в сборнике статей [Битекстуальность и кинематограф 2003]; а также в статье [Тимашков 2007]. Битекстуальность как одновременное существование текста в словесном и живописном воплощении является, в свою очередь, частным случаем интермедиальности, см. [Hansen-Love 1983].



Кандинский рассказывает, что изначально написал вполне предметную картину на стекле «Потоп». Затем возникло желание переработать эту тему для композиции, но долгое время ничего не получалось, ибо он «все еще находился под властью впечатления потопа, вместо того чтобы подчинить себя настроению слова “Потоп”» [Кандинский 2001б, 1: 305]. Итак, что же ощущает Кандинский? Его тяготит предметная семантика самого слова Потоп, и он хочет поддаться «настроению», т. е. чистому ощущению внутренней формы, «внутреннего звучания», а не внешнего впечатления от слова «потопа». Кандинский не отдает себе отчета, но потоп — это палиндром, т. е. собственно чистая форма, реверсивно отсылающая к самой себе. Приходит момент, когда Кандинский настраивается на такое восприятие слова «потопа» и, через некоторое время, он видит сам свою картину и вдруг оказывается потрясенным ее композицией и формами, уже без связи с предметностью. «Картина на стекле отделилась от меня», — записывает он. Наконец, композиция была написана как бы сама собой («за три дня», «безотчетно»). Картина автопоэтична, т. е. она, с одной стороны, своими формами создает некое семиотическое напряжение, разряжающееся в созерцании и сознании зрителя, которое в свою очередь тоже автопоэтично. Т. е. имеет место антимииметизм, ибо этот процесс динамичен в каждый свой момент. Кандинский сам описывает действие этой динамики: «Слева можно видеть нежный, розовый центр со слабыми неопределенными линиями, справа — грубый красно-синий, диссонирующий, с сильными, очень точными линиями» [Там же, 1: 307]. Но между двумя этими центрами — третий, главный центр, который «можно распознать лишь постепенно». Розовый и белый вспениваются так, что кажутся лежащими вне плоскости холста. Они скорее парят в воздухе и выглядят так, словно окутаны паром. Кандинский серьезно относится к естественным наукам и понимает, что пена и пар — это примеры саморазвивающихся сред, в которых происходит самовозгонка вещества, поэтому эти метафорические описания вполне конкретны и позитивно-научны. Зритель картины, пишет Кандинский, находится в ней «где-то», в месте постоянного поиска и балансирования. В конечном итоге, отмечает живописец, исходный мотив картины (Потоп) «был растворен и перешел ко внутреннему, чисто живописному, самостоятельному и объективному существованию» [Там же, 1: 308]. Итак, средствами внутреннего межсемиотического перевода на вербальное мышление художник достигает ответного эффекта на материале визуальном. Внутренняя

языковая форма трансмутируется во внутреннюю пластическую форму, существуя параллельно в битекстуальном пространстве<sup>17</sup>.

Любопытно также эссе Кандинского «Пустой холст и так далее», написанное в поэтической манере для журнала *Cahiers d'art* 1935 г. В нем описывается, как пустой холст начинает заполняться элементарными абстрактными формами: «Пустой холст. Внешне: по-настоящему пустой, выглядящий молчаливым, равнодушный. Почти одурманенный. В действительности: полный напряжения с тысячью низких голосов, исполненный ожидания. Немного напуганный, потому что может быть нарушен покой. Но покорный...» [Там же, 2: 300]. Далее рассказывается, как на пустом холсте зарождается жизнь форм: линия, точка, круг. Примечательно, что формы у Кандинского автопоэтичны, самоорганизованы и самореферентны. Они как бы сами в себе зарождают жизнь. Так, прямая линия «делает все по-своему». Каждая форма — линия, точка или круг — говорит «вот и я!», «слушайте, слушайте мой секрет!». «Вот и я» — это чистая эгоцентрическая пропозиция, чистый перформатив, который указывает на самого себя в лингвистическом смысле, и чистая абстракция, которая формирует саму себя в смысле эстетическом<sup>18</sup>.

#### 4

Самое основательное изложение основ своего художественного мышления В. Кандинский предпринял в трех своих крупных трактатах — «О духовном в искусстве», «Текст художника» и «Точка и линия на плоскости».

---

<sup>17</sup> Любопытно, что некоторым критикам и философам такая битекстуальность казалась проявлением аутизма в искусстве. Так, немецкий социолог А. Гелен в своем трактате «Образы времени» выражал разочарование в попытках Кандинского снабжать свои картины комментариями, называя его живопись «понятийной»: «Некто изобретает язык исключительно для собственного употребления, язык этот представляется изобретателю столь ясным и логичным, что он начинает выражать себя на нем, — хотя никто и не понимает ни слова...» (цит. по [Гадамер 1991: 171]).

<sup>18</sup> Этот момент самозначности форм в живописи Кандинского удачно уловил французский поэт и эссеист Ж. Тардьё в своей миниатюре, вдохновленной полотнами художника: «Чтобы не уронить наше достоинство, я предпочитаю думать, что в этих образах инстинктивно проявляет себя неотъемлемое от человеческого духа стремление искать и находить в самих себе самодостаточные знаки, позволяющие сопоставлять нашу действительность с тем, что несказуемо и лежит вдалеке от торных дорог скудной “реальности”» [Тардьё 2005].

Во главу своего учения о живописи Кандинский ставил «принцип внутренней необходимости». Произведение искусства, полагал он, состоит из двух элементов: внутреннего и внешнего. Сочетание внутреннего и внешнего элементов, содержания и формы, связано в художественном творении неразрывно и необходимо. Из этого коренного единства вырастает новое отношение к искусству. Из этого первопринципа абстрактного искусства Кандинским выводится цельная система «основных элементов живописи». Эти элементы образуют специфический язык живописи. Заметим, что один из ранних текстов Кандинского называется «Farbensprache» («Язык красок»).

Говоря о «глубоком родстве искусств», он размышляет о семантической неопределенности красок в живописи — в противовес формам, которые определены и могут существовать самостоятельно. Переноса рассуждения о красках на естественный язык, которым мы описываем их, он замечает:

Когда слово красное произносится, то это красное не имеет в нашем представлении предела. Предел должен быть, если встретится надобность, насильно к этому мыслим. С другой стороны, красное, не видимое материально, но абстрактно мыслимое, рождает известное точное или неточное представление, обладающее известным чисто внутренним психическим звуком. Это из самого слова звучащее красное не имеет также специально выраженной тенденции к теплу или холоду. Эти последние свойства должны быть отдельно к основному звуку мыслимы, как более уточненные отклонения красного тона [Там же, 1: 113].

Действительно, «красное», «голубое», «желтое» — это, пользуясь лингвистическими терминами, имена с неопределенной референцией. Они отсылают не к предметам, их объемам или плоскостям, а к восприятиям, к неким переходам — ведь цвета воспринимаются всеми по-разному. Можно вспомнить здесь парадокс Н. Гудмена об изумрудах, которые никогда не зеленые и никогда не голубые, а скорее всегда — «зелубые». Эта же мысль выражена в известном изречении Вирджинии Вульф из романа «Орландо»: «Одно дело — зеленый в природе, другое — зеленый в литературе». Особенно показательной множественность цветообозначений выглядит на примере различных культур<sup>19</sup>. Художник же ощущает материальность цвета, его оттенков гораздо острее, и это естественным образом отображается в его поэ-

<sup>19</sup> См. об этом [Berlin, Kay 1969; Василевич 1987].

тике. Недаром Кандинский говорит о цвете как об «абстрактно мыслимом».

Только через тонкое эстетическое чутье «может быть достигнуто художественно-истинное» [Там же, 1: 120, 121]. Так движется художник: от общей эстетики — к особому поэтическому состоянию языка, будь то словесного, музыкального или живописного. Картина для Кандинского — явление, воздействующее на зрителя внутренним содержанием через сумму внешних выражений — форму. Отсюда выводятся два взаимодополняющих «диалекта» живописного языка — внешний язык, или конструкция произведения, и внутренний язык — композиция. Основными элементами живописного языка являются: 1) цвет; 2) пространство; 3) краски; 4) материальная плоскость. Без этих базовых форм не мыслимо ни одно произведение — ни в реальности, ни в отвлечении. Это — инвариантные единицы, константы живописного языка. Кроме того, в любой картине существует ряд переменных, приводящих элементов<sup>20</sup>.

Семиотический стиль мышления В. Кандинского удобно в свернутом виде проиллюстрировать на примере анализа им такого художественного элемента, как точка на плоскости.

Геометрическая точка — первоэлемент графического языка как частного случая языка живописного. Но точка, поясняет Кандинский, существо нематериальное — «в материальном смысле оно равно нулю» [Там же, 2: 106]. Несмотря на это, в этом «нуле форм» скрыты разнообразные «человеческие» свойства. То есть точка имеет для нас некоторую семантику. «В нашем представлении этот нуль, геометрическая точка, связан с высшей степенью краткости, т. е. самой большой сдержанностью, к тому же говорящей» [Там же]. Поэтому, будучи в нашем представлении связью молчания и слова, точка обретает свою материальную форму в письменности, в пунктуации. Она принадлежит естественному языку и при этом означает молчание.

Однако в письменном языке точка — всего лишь знак целевого применения, который несет в себе элемент «практической целесобразности». Мы, как правило, не наделяем точку (паузу в разговоре или чтении, молчание) каким-либо внутренним смыслом. Она остается для нас только «значком», «перемычкой» смысла: «Точка есть

---

<sup>20</sup> Ср. с современным опытом психологического эксперимента по интерпретации абстрактной живописи Кандинского [Елина 2008].

завершение более или менее сложной мысли. Она как будто не имеет своей жизни и сама по себе ничего не обозначает» [Там же, 2: 10].

Между тем, считает Кандинский, точка может быть понята как символ, обладающий «внутренним звучанием». Вводя точку как символ в круг художественной значимости, мы актуализируем ее «внутренние свойства», ее семантические потенции. Кандинский приводит два примера такого «приращения смысла»:

1. Точка из практически целесообразного состояния перемещается в нецелесообразное и потому — в алогичное.

Сегодня я иду в кино.

Сегодня я иду. В кино

Сегодня я. Иду в кино

Ясно, что во втором предложении еще можно перемещение точки воспринимать как целесообразное подчеркивание цели, силу намерения, как звук тромбона.

В третьем предложении чистая форма алогична по отношению к смыслу происходящего, но это можно объяснить как опечатку — внутренняя ценность точки блеснет на мгновение и тут же исчезнет.

2. В этом случае точка перемещается из своего практически целесообразного состояния таким образом, что оказывается вне непрерывной строки текста.

Сегодня я иду в кино

•

Тогда точка должна иметь вокруг себя больше свободного пространства, чтобы ее звук получил резонанс. И все-таки этот звук еще остается тихим, сдержанным и заглушается окружающим его текстом.

И наконец — кульминация этого анализа:

При увеличении свободного пространства и величины самой точки звук текста уменьшается, а звук точки выигрывает в ясности и силе.



Так в не практически-целесообразной связи возникает двузвучие — текст-точка. Это балансирование двух миров, которое никогда не найдет компромисса. Это бессмысленное, революционное состояние — текст колеблется, сотрясаемый инородным телом, не имея возможности обрести с ним какую-то связь [Там же, 2: 106—109].

Так, согласно Кандинскому, зарождается мир абстрактной живописи. Точкой отсчета служит точка как элементарный смыслоразличительный знак, который вместе с тем наполнен семантикой. Точка — это самостоятельный объект: «Тем не менее точка вырвана из своего привычного состояния и набирает разбег для рывка из одного мира в другой, где она свободна от субординации, от практически-целесообразного, где она начинает жить как *самостоятельный объект* и где ее система соподчинения преобразуется во внутренне-целесообразную. Это мир живописи» [Там же].

Для живописца Кандинского точка — «живое и сильное самостоятельное существо», несмотря на то что в своей величине оно приближается к «ничто» [Там же, 2: 10]. Экспериментальным путем он стремится разорвать «завесу», отделяющую от нас внутреннюю сущность точки и заглушающую ее «внутреннее звучание»:

Я ставлю здесь



от такого незначительного события колеблется целый мир. Точка стоит не на месте, и ее внешняя целесообразность пострадала до корня. Привычный глаз уже потерял свое полное равнодушие. Он несколько озадачен и оскорблен. Читатель объясняет наблюдаемую ненормальность опечаткой или случайностью. И при том — при другом объяснении практическое значение точки осталось непоколебимым. Но уж завеса надорвалась и из-за нее выглянул тайный смысл точки: переживание ее стало более сильно, и хотя поверхностно, но до уха достигает ее внутреннее звучание.

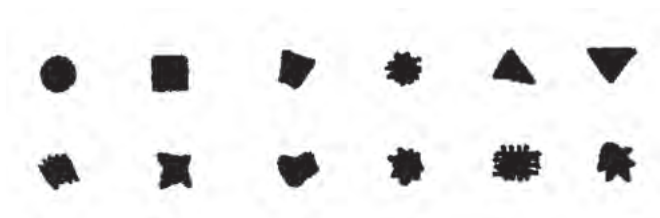
Я опрокидываю практическое значение точки и ставлю ее здесь:



Этим я вырываю точку из обычных ей условий жизни: она стала не только не целесообразной, но и практически бессмысленной. Она стала переломившим перегородки условности существом у порога самостоя-

тельной жизни с самодовлеющей судьбой. Плотная завеса лопнула сверху, и удивленное ухо ловит незнакомое ему звучание, новую для него речь прежде немого существа [Там же, 2: 11].

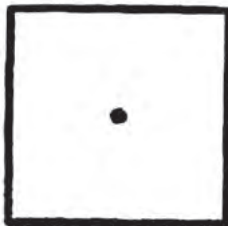
Таким образом, Кандинский от обсуждения практически-целесообразной ценности точки в письменной речи переходит к «внутренне осознанной точке»: «Внутренне осознанная точка как таковая вводит некое утверждение, которое органически связано с высшей степенью сдержанности. Точка есть форма, внутренне предельно сжатая. Она обращена внутрь себя. Это свойство она никогда не утрачивает совершенно — даже приобретая внешне угловатую форму». Далее он приводит различные модификации форм точки:



и даже проводит соответствие музыкальной партитуры и точечного способа изображения:



А также приводит пример самого простого и краткого случая с точкой, расположенной центрально, — точкой в центре основной плоскости в форме квадрата:



Размышления В. Кандинского о семиотике и семантике точки находят интересные переклички с попытками других авторов — его современников, концептуализирующих точку, — П. Флоренского, А. Лосева, Я. Друскина, Д. Хармса.

Наиболее интересна в этом плане статья П. Флоренского в задуманном им *Simbolarium*'е — словаре символов. Статья о точке — первая в этом словаре, но, к сожалению, она же и единственная, так как советская власть, по иронии судьбы, поставила точку в его научных исследованиях и вскоре в его жизни. Здесь понятие точки анализируется на примере различных символьных систем в человеческой культуре.

Отмечая, что точка как простейший графический символ по своему значению есть первоосновное начало всего, Флоренский указывает на одновременную принадлежность точки к двум рядам — бытийственному и небытийственному. Точка еще со времен древних греков мыслилась как граница между бытием и ничто, при этом в разных традициях точку могли наделять либо отрицательным, либо положительным смыслом. Так, в геометрической традиции, ведущей начало от пифагорейской школы, точка определяется позитивно — как «единица, имеющая положение». Но уже у Евклида она понимается как «тело на границе своего уничтожения». Точка здесь трактуется как отрицание пространства-времени, как ничто, как нуль, как «призрак исчезнувшей величины». Далее Флоренский иллюстрирует эти две линии понимания точки на различных примерах графической символики точки.

Кроме своих предельных значений — либо «единица», либо «нуль» — точка, по замечанию П. Флоренского, может быть использована как символ стремления к пределу. В таком значении она вводится, например, в дифференциальном исчислении. По другим представлениям, истинной реальностью признаются точки как некоторые центры исходящего из них действия:

Точка есть пустота, но она же и полнота. Однако и там, и тут она мыслится на границе бытия и небытия, или местом перехода от того, что мы считаем в здешней нашей жизни действительностью, — к ее отрицанию, или, напротив, переходом от потусторонней реальности в здешнее ничтожество, но во всяком случае соединяющей два мира: мир действительного и мир мнимого, она есть место трансценза [Флоренский 1996: 582].



Итак, точка — место прорыва в трансцендентное (этому явлению Флоренский посвящает отдельную книгу «Мнимости в геометрии»). Это полнота мощи, перед которой все проявленное и рожденное есть ничто. Это начало, постигаемое лишь *via negationis*, как предмет апофатического богословия, где точка — символ Неименуемого, Непознаваемого и т. д. Таковы символы точки-звезды, точки-искры и т. п. — символы света, оторвавшегося от Абсолютного Света и в своей индивидуальности мгновенно угасающего и преходящего: «световая точка распускается как бутон и разворачивается в целую фигуру».

Дополняя П. Флоренского, называющего в качестве примера немецкого мистика Майстера Экхарта, можно вспомнить в этой связи и Николая Кузанского — представителя ренессансной негативной теологии, развивавшего метафизическое учение о точке. Кузанский уподобляет божественное единство точке:

Простейшая точка обладает необъятной силой, которая дает о себе знать — как бы в разнообразных светах — только в нисходящих от этой простейшей точки количествах. Настоящее (*praesentialitas*) обладает простейшей необъятной силой, которая может быть охвачена только во временной последовательности. Со своей стороны, все вещи по числу — в единице, по количеству — в точке, по временной последовательности — в теперь настоящего момента, а по всему тому, что они суть, чем они были и могут быть, — в бесконечной силе всемогущества. Ибо наш бог есть абсолютно бесконечная, полностью актуальная сила, которая, желая по благодати своей природы явить себя разнообразным светам, так называемым теофаниям, и во всех светах делает известными богатства сияния своей славы [Кузанский 1979: 329, 330].

Кроме того, с точки зрения мистической теологии точка — это первослово, еще не родившееся, но порождающее все. Это слово, как бы спрессованное в силу, предшествующую рождению Слова, Логоса. Но одновременно это и непостижимое начало. Об этом размышляет и такой близкий во многих отношениях к мистической апофатике автор, как Д. Хармс: «Точка бесконечно мала, и потому она совершенна, но вместе с тем и непостижима. Самая маленькая постижимая точка уже несовершенна» (см. об этом в [Ямпольский 1998: 288—299]). Для философа Я. Друскина — друга Хармса и последователя мистической теологии — точка и вовсе не имеет формы, ибо не занимает пространства:

Так как точка не занимает пространства, или, лучше сказать, не имеет очертаний <...> то ее значение будет ее формой или определением. Значение точки определяется близостью ко мне, таким образом, ей не соответствует число, определяемое порядком. Точка получает форму в зависимости от того, какое она имеет для меня значение [Друскин 2000б: 588].

Таким образом, точка осмысляется здесь как математический и метафизический символ границы — между существующим и несуществующим, между смыслом и его изнанкой (см. об этом далее, в следующем очерке)

Подобно В. Кандинскому, наделяющему точку различными символическими значениями в зависимости от сферы ее употребления, П. Флоренский перечисляет самые разнообразные функции точки в разных областях деятельности — от геометрии до биологии. Останавливается он и на функционировании точечной символики в изобразительных искусствах. В частности, прямая и обратная перспектива в живописи ассоциируется им с «точкой тьмы» и «точкой света» соответственно. Также им отмечается эстетическое значение точки: «когда точка служит живым объединением и средоточным органом художественного целого» [Флоренский 1996: 585]. Здесь уже практически буквальное совпадение мысли с рассуждениями Кандинского о роли точки в искусстве.

Ход мысли П. Флоренского и ход мысли В. Кандинского также сближаются, когда речь заходит о функции точки в естественном языке. Вся наша пунктуация, замечает Флоренский, палеографически развилась из точки, ставимой между словами. Сначала точкой создавалась пауза между словами. Далее же, когда понадобилось охватить как целое уже предложение, выделяя совокупность слов из общей массы их, то точку между словами заменил пробел, между словосочетаниями — запятая и подобные знаки, а точка в итоге оставила за собой функцию разделения предложений. Стало быть, все знаки пунктуации — это осложнение точки, делает вывод Флоренский. Но и по Кандинскому получается, что и в живописи все фигуры и формы суть осложненные варианты точки как мельчайшей абстрактной формы. Таким образом, оба автора приходят к сходным лингвоэстетическим заключениям о сущности точки как символа и концепта, притом что цели их исследования разнятся — если Флоренский пытается создать спектр символических значений точки, то Кандинский стремится применить свои исследования о точке на художественной практике

(о схождениях и расхождениях между Кандинским и Флоренским по эстетическим вопросам см. [Pontynen 1996; Завизион 2005]).

Приведенные фрагменты красноречиво свидетельствуют о синэстетическом и битекстуальном характере мышления В. Кандинского. Мы наблюдаем, как от обсуждения естественного языка через музыкальный дискурс Кандинский органично переходит к описанию графического языка. При этом удивительно, что он говорит об это простыми, ясными словами и терминами, демонстрируя ярко выраженный художественно-семиотический подход. Этот подход был перенесен Кандинским и на свою преподавательскую деятельность в Германии — в Баухаузе, высшем художественно-ремесленном институте, основанном в Веймаре в 1919 г. для подготовки архитекторов, дизайнеров, художников-конструкторов, где образовалась целая школа авангардной эстетики.

Остается сказать несколько слов о том, какова прагматика всех текстов художника В. Кандинского. В некоторых научных кругах принято считать, что прагматика авангардного текста состоит в эпатаже, броскости, желании воздействовать на публику<sup>21</sup>. Однако анализ таких авангардных по своему существу текстов, как тексты Кандинского, показывает, что их прагматика состоит в обращенности к внутреннему миру, причем в двойном направлении — к внутреннему миру зрителя (читателя) («не глядеть на картину со стороны, а самому вращаться в картине, в ней жить») и — что не менее важно — к собственному миру самого автора-художника. Креативность авангардного акта состоит здесь в соотношении одной рефлексии с другой рефлексией — рефлексии автора (художника) и рефлексии созерцателя (зрителя)<sup>22</sup>. Посредством битекстуальности и межсемиотического автоперевода автор-художник пытается выработать общий язык для выражения скрытого духовного содержания. Автоэкфрасис выступает здесь как «претворение формы». Синтез искусств и синтез языков искусства в концепции Кандинского тем самым преодолевает модель

---

<sup>21</sup> Такая точка зрения вошла в научный обиход благодаря статье М. И. Шапира, обладающей несомненной новизной и остротой, но в то же время содержащей дискусионные, на наш взгляд, утверждения о природе авангардной прагматики, см. [Шапир 1995]. Ср. нашу полемику с некоторыми ее положениями в [Фещенко 2011б].

<sup>22</sup> См. об этом выше, в очерке № 1.

Лаокоона по Г. Лессингу, согласно которой каждое искусство говорит на своем, непереводаемом языке. В модели Кандинского все становится принципиально взаимопереводаемым и трансмутируемым.

Коммуникативный акт здесь становится инвертированным. Вспомним, что еще Р. Якобсон выделял в качестве доминанты поэтического языка «интровертивное отношение к вербальным знакам». В статье «Язык в отношении к другим системам коммуникации» он же писал: «Интровертивный семиозис (сообщение, означающее себя самоё) неразрывно связан с эстетической функцией знаковых систем и доминирует не только в музыке, но также в поэтической зауми, абстрактной живописи и скульптуре <...>» [Якобсон 1987: 327]. Таким образом, в текстах авангарда, примером которых служат теоретические и поэтические опыты Кандинского, интровертивность отчетливее всего проявляется в прагматике. Интровертивная прагматика, отражающая самоорганизующееся начало авангардного акта коммуникации и творчества, попутно определяет все остальные параметры языка авангардного автора: семантику, синтактику, ритмику, фонику, графику и т. д.

Того же, как представляется, пытаются добиться другой художник-словесник русского Авангарда — П. Филонов. Однако метод текстопорождения Филонова отличается от такового же метода Кандинского. Филонов принципиально не дает грамматики своего учения (лишь общий логический принцип — см. его текст «Декларация Мирового Расцвета» [Филонов 2006]), равно как нигде не разрабатывает семантику единиц своей живописной работы. Однако то, что роднит его с Кандинским, — это предельно радикальная целеустановка, прагматическое измерение его текстов. Его прагматика так же обращена во внутренний мир мастера-изобретателя. Сверхпрагматика остается той же — стремление к объединяющему синтезу и универсальному языку живописи<sup>23</sup>. О другом универсальном языке искусства — музыкальном — наши следующие два очерка.

---

<sup>23</sup> Тема «Филонов и словесность» нуждается в дальнейшей разработке. Укажем лишь на две весьма важные публикации, ставящие данный вопрос: [Мислер 1982; Елихин 1994]. Также заслуживает исследовательского внимания подобная проблематика в связи с другими художниками русского и западного Авангарда.

## 11. АБСУРД КАК ЛОГИКО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ В ПОЭТИЧЕСКОМ И МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕКСТЕ: СЛУЧАЙ «ЧИНАРЕЙ»

Русских поэтов, прозаиков, драматургов и философов, входивших в литературно-театральную группу ОБЭРИУ, затем преобразовавшуюся в сообщество «чинари», нередко называют предшественниками западноевропейских драматургов-абсурдистов. За последнее время вышло несколько работ, убедительно обосновывающих первенство обэриутов-«чинарей» в мировой и русской традиции философии и искусства абсурда<sup>24</sup>. То, что абсурд — явление, выходящее за пределы литературы и театра в более обширные и пересекающиеся области философии, науки и жизни, становится более-менее очевидно для современных исследователей.

Кажется удивительным, но среди всех работ об абсурде «и вокруг» самую малую долю занимают попытки обращения к теме абсурда музыкального. Литература абсурда, поэзия абсурда, театр абсурда, философия «абсурда» — вполне упрочившиеся термины, доказавшие право на отдельное изучение. «Музыка абсурда» такого статуса пока еще не имеет, и в данном очерке мы беремся снять кавычки с этого словосочетания и указать на возможность, наряду с прочими «абсурдами», говорить о музыке абсурда как об отдельном существующем явлении, функционирующем на границах между языком и искусством.

Любопытно и значимо для нашей задачи, что само рождение термина «абсурд» связано с музыкальным контекстом. Как известно из европейских словарей, понятие это происходит из контаминации латинских слов *absonus* «какофонический» и *surdus* «глухой». Согласно другим реконструкциям, образцом для латинского слова *absurdus* послужило греческое *ap-odos* «нескладный, негармоничный». Таким обра-

---

<sup>24</sup> См., например, [Cornwell 2006; Театр абсурда 2005; Буренина 2005; Абсурд и вокруг 2004; Токарев 2002; Vlašić-Anić 1997].

зом, первоначально абсурд выступал как эстетическая категория, при этом относящаяся к области музыки и акустики, обладая семантикой «неблагозвучного, несообразного, нелепого или просто еле слышного (совсем неслышимого) звучания» [Буренина 2004б: 7]. Уже позднее *ab + surdus* стало означать «относящийся к такому предмету и к такому человеку, которые обозначаются как *surdus*», иначе — «выпавшие из гармонии между свойствами мира и их восприятием человеком» [Степанов 2004а: 947]. Музыкальные корни этой этимологии потеряли свою мотивацию с течением времени, однако, как нам представляется, сама эволюция музыки и музыкальных идей в XX в. снова оживила эти забытые представления древних об «абсурдных звучаниях».

В поисках «музыки абсурда» уже на этапе Нового времени мы обратимся главным образом к творчеству «чинарей». Более специальная задача статьи — поставить в возможно более адекватной и корректной форме вопрос о музыкальности вообще и «музыкальном абсурдизме» в частности у «чинарей»: А. Введенского, Д. Хармса, Я. Друскина, Л. Липавского, Н. Олейникова. Естественно, такая задача потребует обращения к некоторым сопутствующим идеям и концепциям, выходящим за непосредственный круг «чинарей», но по многим пунктам соприкасающимся с ним.

По ходу очерка мы обратимся к трем вопросам: во-первых, что нам известно о музыкальности каждого из «чинарей» в отдельности (имея в виду факты биографического плана и высказанные ими идеи); во-вторых, что осталось за скобками биографических свидетельств и каковы возможные гипотезы относительно музыкальной жизни и музыкальной метафизики «чинарей» и, в-третьих, как согласуется (и рассогласуется) абсурд в литературной и музыкальной дискурсии, что нам дает интерпретация музыкальных идей «чинарей» в плане искомой «музыки абсурда».

## 1

В. Котельников, автор статьи о «чинарях» как представителях петербургской художественной жизни, пишет о них так: «Они образовывали своеобразный квинтет, который очень выразительно исполнил финал петербургского реквиема по двухвековой культурной эпохе» [Котельников 2004: 125]. Подобное «музыкальное» сравнение действительно здесь вполне уместно. Значение музыки в жизни, творчестве и особенно мировосприятии «чинарей» чрезвычайно велико и явно недостаточно учитывается исследователями. «Чинари» с тре-

петом относились к музыке. Они музицировали сами, участвовали в музыкальной жизни Петербурга, были частыми посетителями различных музыкальных событий города.

Для Д. Хармса музыка была, по его собственным признаниям и по свидетельствам современников, важнейшей стихией. Он любительно играл на нескольких инструментах, в том числе на таком редком, как фисгармония. Был страстным ценителем классической музыки. Ему принадлежат высказывания о музыкальных исполнениях, в частности о манере, в которой, по его мнению, необходимо исполнять произведения Шопена, в статье-отзыве о концерте Гилельса [Хармс 1939]. В октябре 1937 г. Хармс пишет Б. Житкову о своем домашнем репертуаре: фугетта Генделя, палестриновская «Stabat Mater», хоралы и арии Баха и др. Записные книжки и дневники Хармса полны замечаний о музыкальных произведениях, их исполнении и ссылок на музыкальную литературу. В его черновиках сохранились наброски кантаты собственного сочинения под названием «Спасение»<sup>25</sup>. Известно о контактах Хармса с музыкантами — Шостаковичем, Соллертинским, Юдиной, Матюшиным и др.

Еще более тесно связан с музыкой был Я. С. Друскин, пронесший через всю свою жизнь глубокую увлеченность проблемами музыкального искусства. Еще в молодости он закончил фортепианное отделение Ленинградской консерватории, однако публично никогда не выступал — играл только в кругу друзей, в том числе и сочиненные им самим пьесы. По воспоминаниям его брата, М. С. Друскина, все «чинари» «с безоглядной страстью» ходили на концерты в Филармонию. Одним из первых музыкальных впечатлений братьев Друскиных было исполнение Кусевицким «Поэмы экстаза» Скрябина. Помимо Скрябина, кумирами Я. Друскина были Бетховен, Шопен и Бах. Я. Друскин участвовал в работе Баховского кружка, переводил отдельные фрагменты из трактатов по старинной музыке. Написал работу о мессе h-moll, оставшуюся в рукописи, брошюру «“Страсти по Матфею” И. С. Баха» (1941) в соавторстве с М. С. Друскиным, и работу «О риторических приемах в музыке И. С. Баха» (издана в России в 1995 г.). Значительным вкладом Я. Друскина в бахиану был его перевод с немецкого монографии А. Швейцера «Иоганн Себа-

---

<sup>25</sup> В декабре 2005 г. к столетию Д. Хармса театр «Эрмитаж» и режиссер М. Левитин представили постановку реконструированного варианта этой кантаты на музыку композитора А. Семенова.

стьян Бах» (М., 1964)<sup>26</sup>. Музыкальные вкусы Друскина простирались в основном в области немецкой музыки, старой и новой. В пятидесятых годах он увлекся додекафонией А. Шенберга и А. фон Веберна. Интересовался послевоенным авангардом (Булез, Штокгаузен), ценил музыку Уствольской, Денисова и Сильверстова. Я. Друскин оставил многочисленные замечания о музыке в своих дневниках и трактатах.

Музыкальный опыт Я. Друскина отчетливо соотносился им самим с опытом чтения произведений его друга — «чинаря, авторитета бессмыслицы» А. Введенского. Как слушатель Баха и читатель Введенского, он видел прямую связь, существующую между музыкальным и поэтическим мирами. В дневнике он записывает:

Я играл Баха, разгадывая в его партитах иероглифы, и, разгадав, испытывал радость и чувствовал себя их творцом. Читая стихи Введенского, я испытываю то же. Здесь неважно, кто написал. Есть законченные вещи, удивительные построения, соседние миры, и когда я проник в них — я их творец, кто бы их ни создал. Это значит: приходит Бог [Друскин 2001: 300].

По мысли Друскина, Бах «понял сладость противоречия, бессмыслицы, тайны... Он понял небольшую погрешность в некотором равновесии» (цит. по [Друскина 2004: 27, 28]). Но то же самое осуществляет, по его убеждению, и Введенский в своей поэзии.

Нельзя не признать, что тема «музыки в биографии А. И. Введенского» оказывается поставленной как бы на пустом и весьма «темном» месте. Да, известно о том, что он вместе с другими «чинарями» посещал Филармонию. Однако каких-то его реплик по поводу этих посещений не сохранилось, равно как и рассуждений на данный предмет. Более того, по воспоминаниям современников, Введенского не очень привлекало хождение на музыкальные концерты. Некоторые мемуаристы даже пишут о физическом неприятии музыки им. Единственный факт, относящийся к музыкальным контактам Введенского, это данные о совместной работе Введенского с Шостаковичем над мультфильмом «Сказка о попе и работнике его Балде» [Акопян 2004: 81]. Естественно, такая фактография как будто бы выступает против нашего стремления выставить Введенского в музыкальном свете.

---

<sup>26</sup> Со слов М. Друскина, он также собирался написать труд под названием «Формула Баха» (это предполагаемое название согласуется с такими вещами Друскина, как «Трактат Формула Творения» и «Трактат Формула Бытия»).



Однако, с другой стороны, контексты, в которых упоминается «музыка» в поэтических произведениях А. Введенского, весьма многочисленны, многообразны и многосмысленны. По справедливому замечанию Ф. Кувшинова, посвятившего отдельную работу мотиву музыки в творчестве «авто-ритета бессмыслицы», «в поэтическом наследии А. И. Введенского употребление концептов, так или иначе связанных с музыкой, настолько частотно, что позволяет утверждать тезу о философском понимании музыки поэтом» [Кувшинов 2006: 109]. Так как Введенский намеренно отделял свою жизнь от своей поэзии, можно предположить, что физический (читай: фактографический) уровень его существования не совпадал с метафизическим уровнем его личности. Метафизика музыки была гораздо более существенна для него, чем ее физическое восприятие. В этом состоит парадокс личности Введенского: самое существенное в его картине мира не лежит на поверхности и не выдает своих признаков в обыденной жизни, а оказывается причудливым образом вплетено в поэтику его произведений.

Не был чужд музыке и Л. Липавский, рассуждения которого о ней то тут, то там всплывают в его трактатах и набросках. Примечательным является в свете нашей темы небольшой фрагмент из так называемых «Разговоров» Липавского, в котором сам Липавский и Введенский делятся своими взглядами на музыкальное искусство:

*Л. Л.:* Меня интересует, чем воздействует на человека музыка. Она самое демаскированное искусство, ничего не изображает. Остальные же как бы что-то представляют, сообщают. Но ясно, они действуют не этим, а так же, как музыка.

*А. В.:* Когда люди едут на лодке или сидят на берегу моря, они обычно поют. Очевидно, это уместно, музыка как бы голос самой природы.

*Л. Л.:* А в самой природе ее совсем нет... Музыка как бы очищает человека от накопившихся в нем неправильностей, ядов. Она как вода засыхающему растению. Она вообще больше всего напоминает жидкость, ее течение. Еще ее действие сходно с действием полового акта: после него чувствуется успокоение и освобождение; в большом же количестве она опьяняет и расслабляет. Вибрация и ритм, дыхание инструмента, деревянного или медного. Правильное дыхание, которое меняет и дыхание слушающего, растворяет его в себе, пронизывает ритмом жизнь мускулов и тканей. Это избавление от кривизны индивидуальности по отношению к миру, растворение и разряжение, игра со временем, сводящаяся к его уничтожению. В этом суть искусства [Липавский 2005б: 385].

Первое, на что обращают внимание данные рассуждения, это положение музыки в ряду других искусств. Знаменательно, что музыкальному искусству здесь отводится особенное место в общей эстетической иерархии; и это наводит на определенного рода размышления: о связи музыки и изображения, музыки и сообщения, музыки и природы, музыки и отношения к миру. Разумеется, в самих этих связках по отдельности нет ничего сверхоригинального, это вполне обычные идеи. Больше того, в самих «Разговорах» это всего лишь незначительный предмет обсуждения, никак не выделяющийся среди других достаточно спонтанно возникающих тем (вот, к примеру, порядок обсуждаемых тем в одном из фрагментов беседы: «о планере», «о зрении», «о границах тела», «о науке радости», «о сфинксах», «о выражениях воды», «об американцах» и далее в том же духе). Но тем не менее за всей этой «разбросанностью» и как будто бы небрежностью мыслей «чинарей» кроется, по нашему мнению, некий общий знаменатель, или иероглиф, если воспользоваться лексиконом самих «чинарей». Это же относится и к музыке. По-видимому, она является важнейшей составляющей того иероглифа, который рисуется во многих рассуждениях Друскина и Липавского, в большинстве поэтических опытов Хармса и особенно Введенского. По крайней мере, достаточно уверенно можно говорить о том, что музыка являлась для «чинарей» важнейшим из всех искусств<sup>27</sup> и, возможно, как мы попытаемся показать дальше, существенным принципом их жизнеощущения.

Мы не первые, кто обращает внимание на роль музыки в творчестве обэриутов-«чинарей». В своей любопытной статье «Хармс и Шостакович: несостоявшееся сотрудничество» исследовательница Т. Левая выделяет такую черту обэриутского мировидения, как карнавальность. По ее мнению, природа комического в произведениях Д. Хармса и музыкальных опусах раннего Д. Шостаковича позволяет не просто рассмотреть их творчество в едином контексте, но и сделать определенные предположения относительно возможных переключек между эстетикой абсурда в литературе и музыке. На такие мысли наводят и некоторые биографические подробности из жизни композитора и обэриутов-«чинарей». С некоторыми из них Шостаковича

---

<sup>27</sup> См. в «Кругом возможно бог»: «Важнее всех искусств / я полагаю музыкальное. / Лишь в нём мы видим кости чувств. / Оно стеклянное, зеркальное. / В искусстве музыки творец / десятое значение имеет, / он отвлечённого купец, / в нём человек немест».

связывали личные и даже дружеские отношения. Так, известно, что в 1930 г. композитор планировал сочинение оперы «Карась» на текст Н. Олейникова и в тот же период, по некоторым сведениям, испытал увлечение стихами Хармса, а театр ленинградского Дома печати вроде бы разрабатывал проект сатирической оперы, в авторы которой предназначались Хармс и Шостакович [Федоров 1976].

Т. Левая делает справедливое замечание о том, что абсурд оперы «Нос» и хармсовская поэтика восходят к гоголевскому гротеску и зигдуются на идее «пародированного порядка» [Левая 1995: 94]. Действительно, «странные» и вместе с тем жесткие законы хармсовских литературных композиций вполне соответствуют контрапунктическим комбинациям «Носа». И конечно же стихия абсурдности, в которую погружены опусы Шостаковича и Хармса, имеет в своем основании сходные структуры мироощущения<sup>28</sup>. В этом смысле опыт общения обэриутов-«чинарей» и композитора-авангардиста, так же как и «минус-альянс» Шостаковича и Хармса, должен быть учтен при описании «чинарского» отношения к миру сквозь призму музыкального абсурдизма.

Вместе с тем вся эта скупая фактография, к которой мы здесь обратились, вряд ли сама по себе может быть положена в основу концепции музыкального абсурда у «чинарей». На наш взгляд, формированию подобной концепции могло бы способствовать более, так сказать, «феноменологическое» проникновение в наличный материал. Ведь «чинари» с самого начала (еще в пору своей обэриутской молодости) провозглашали себя «творцами не только нового поэтического языка, но и созидателями нового ощущения жизни и ее предметов». Каково же это «новое ощущение жизни» и какова роль музыки абсурда в создании этого ощущения? Попробуем разгадать этот загаданный иероглиф.

## 2

Архив, очевидно, не оставил нам многого из наследия обэриутов-«чинарей». Особенно это касается А. Введенского, сохранившиеся тексты которого едва заполняют два небольших томика. Количество свидетельств современников, относящихся сюда, тоже ничтожно мало. В той, вообще-то, камерной и полуподпольной жизни, кото-

---

<sup>28</sup> Этот тезис находит свое убедительное подтверждение в двух превосходных постановках «Носа» последнего времени: Б. Покровского в Камерном музыкальном театре (Москва) и Ю. Александрова в Марининском театре (Санкт-Петербург).

рую вели друзья-«чинари», наверняка происходило больше событий, чем нам известно. Например, остаются невыясненными связи «чинарей» с музыкальным авангардом Петербурга-Ленинграда (за исключением упомянутых контактов с кругом Шостаковича), в частности с деятельностью М. Матюшина, архив которого до сих пор в большинстве своем не опубликован. Это же относится и к области музыкальных пристрастий того же Введенского, о которых нам неизвестно. Наконец, под вопросом для нас и музыкальное детство некоторых из «чинарей» (круг их впечатлений, круг чтения, круг интересов). Отсутствие всех этих данных делает для нас еще более загадочным статус музыки в творческом мире А. Введенского и его соратников.

Вместе с тем необходимо иметь в виду, что глубинно-субъективный фактор может быть в данном случае не менее определяющим. Не секрет, что многие самые дорогие и заветные идеи и желания творческого человека в творчестве не отображаются открытым текстом. Иногда они просто тщательно зашифровываются, а иногда и вовсе остаются за скобками произведения. Речь идет о таких «внутренних образах», «звучащих слепках формы» которые, если верить О. Мандельштаму, предваряют и оживляют стихотворение, но сами не выражаются на письме.

Итак, как нам узнать об искомом — о музыкальных идеях «чинарей», — не зная этого достоверно и непосредственно? Для начала попробуем обратиться более пристально к стихам А. Введенского, содержащим музыкальный тематический компонент. Присмотримся к тем контекстам, в которых упоминается «музыка» в произведениях Введенского:

Месяца лысое темя  
прикрыто дымным плащом,  
**музыкой сонного времени**  
**мой увенчаю дом.**

(«И я в моем теплом теле...»)

**Важнее всех искусств**  
**я полагаю музыкальное.**  
Лишь в нём мы видим кости чувств.  
Оно стеклянное, зеркальное.  
**В искусстве музыки** творец  
десятое значение имеет,

он отвлечённого купец,  
в нём человек немеет.  
Когда берёшь ты бубен или скрипку,  
становишься на камень пеня,  
то воздух в маленькую рыбку  
превращается от нетерпенья.  
Тут ты стоишь играешь чудно,  
и стол мгновенно удаляется,  
и стул бежит походкой трудной,  
и география является.  
Я под рокот долгих струн  
стал бы думать — я перун  
или география.

(«Кругом возможно бог»)

Маргарита Маргарита  
дверь скорее отвори,  
дверь в поэзию открыта,  
ты о звуках говори.  
Мы предметов слышим звуки,  
**музыку как жир едим.**

(«Очевидец и крыса»)

И ощущение покоя  
всех гладило своей рукою.  
**Но увидев тело музыки,**  
вы не заплакали навзрыд.  
Нам прохожий говорит:  
скорбь вас не охватила?  
**Да музыки волшебное светило**  
погасшее имело жалкий вид.  
Ночь царственная начиналась  
мы плакали навек.

(«Приглашение меня подумать»)

**Музыка в земле играет,**  
Червяки стихи поют.  
Реки рифмы повторяют,  
Звери звуки песен пьют.

(«Некоторое количество разговоров»)

У моря я стоял давно  
И думал о его пучине.  
Я думал почему оно  
Звучит как музыкант Пуччини.  
И понял: море это сад.  
**Он музыкальными волнами**  
Зовёт меня и вас назад  
Побегать в комнате со снами.

(«Некоторое количество разговоров»)

Я с завистью гляжу на зверя,  
ни мыслям, ни делам не веря,  
умов произошла потеря,  
бороться нет причины.  
Мы все воспримем как паденье,  
и день и тень и сновиденье,  
и даже **музыки гуденье**  
не избежит пучины.

(«Элегия»)

Пусть мчится в путь ручей хрустальный,  
пусть рысью конь спешит зеркальный,  
вдыхая **воздух музыкальный** —  
вдыхаешь ты и тленье.

(«Элегия»)

Предметы как дети, что спят в колыбели.  
Как звезды, что на небе движутся еле.  
Как сонные цветы, что беззвучно растут.  
**Предметы как музыка**, они стоят на месте.

(Из «Серой тетради»)

**Я услышал музыки однообразную походку,**  
я пытался поймать словесную лодку.

(Из «Серой тетради»)

Из приведенных фрагментов хорошо видно, что «музыка» в произведениях Введенского — нечто гораздо большее, чем просто поэтический мотив; мы с полным правом можем говорить о концепте музыки в его поэтической модели мира и постулировать, что данный концепт имеет статус порождающего концепта в этой модели.

Рассматривая контексты употребления лексемы «музыка» в поэзии А. Введенского, можно заметить, что основными сопутствующими лексемами здесь будут следующие: «время», «сон», «ночь», «тень», «тленье», «немота», «отвлеченность», «поэзия», «песни», «чувство», «ощущения», «воздух», «предметы», «звуки», «тело», «море», «пучина», «волны», «звезды». Очевидно, что все это — ключевые «иероглифы» в поэзии Введенского. Уже это говорит о том, что «музыка» находится в ядре его мироощущения, выступая не просто как один из поэтических мотивов, но как структурный первоэлемент его поэтики. Этот момент не ускользнул уже от Я. Друскина, заметившего, что не случайно «шепот, звуки, песня, музыка часто встречаются в вещах Введенского» [Друскин 2000а: 337]. Весь этот комплекс «околомузыкальных» лексем очерчивает важную область мировидения — а точнее, мирослышания — Введенского.

Если проследить упоминание «музыки» от первых стихов А. Введенского до более поздних, можно отметить, что поначалу своеобразными «синонимами» музыки оказываются «сон» и «немота», тогда как в последнем стихотворении («Элегия») эту функцию выполняют уже «пучина» и «тленье». Отсюда вытекают два вывода. Первый — что «музыкальное» в поэтическом мире Введенского неизменно связывается с пограничными состояниями сознания. И второй — что иероглиф «музыки» в последний период творчества поэта приближается к иероглифу «смерти». Таким образом, «музыка» ставится Введенским в один ряд с тремя другими темами, единственно достойными поэзии, по его собственным словам, — темами времени, смерти и Бога<sup>29</sup>. При этом если связь музыки со временем не является чем-то необычным (музыка есть собственно искусство времени), то связь музыки и смерти выступает весьма характерным для Введенского комплексом.

Для А. Введенского нет более важной темы, чем «смерти вечная система» («Кругом возможно Бог»). Хотя все сентенции, касающиеся «смерти», вкладываются им, как правило, в уста его персонажей, нет сомнений, что они транслируют его собственную авторскую картину мира. В «Серой тетради» Введенский размышляет, как «сделать ясным путь в смерть», его герои стремятся постигнуть «смерти совершенство», а самыми последними сохранившимися строками Введен-

---

<sup>29</sup> Ср. с анализом музыкального мотива у А. И. Введенского сквозь призму мотивов «времени», «смерти» и «бога» в статье [Кувшинов 2006].

ского оказываются слова из «Элегии», обращенные как бы к самому себе: «Исчезнувшее вдохновенье / теперь приходит на мгновенье, / на смерть, на смерть держи равненье / певец и всадник бедный». Но смерть осмысливается не только как метафизическое явление, но и как чисто физический процесс. «Смерть» понимается как «разложение», как «распад», т. е. как дематериализация материи. Проблема человека заключается, согласно Введенскому, в том, что страх смерти связан с осознанием ее мгновенности. Вот почему лирический герой сожалеет: «Мне жалко что я не крыша, / распадающаяся постепенно, / которую дождь размачивает, / у которой смерть не мгновенна» («Мне жалко что я не зверь...»). Именно «постепенность» процесса физического умирания не согласуется у человека с метафизическим осознанием «мгновенности» момента смерти.

Но почему так притягательна для А. Введенского смерть? Вот здесь и возникает та тайная связь между смертью и музыкой. Музыка способна сделать смерть ощутимой, ведь ее суть тоже — в дематериализации. Слушая музыку, человек растворяется в музыкальном пространстве подобно тому, как человек растворяется в смерти после умирания. Вот почему «вдыхая воздух музыкальный, вдыхаешь ты и тленье». В таких случаях говорят: «слушать музыку с замиранием сердца». Введенский делает эту метафору буквализированной, отождествляя музыку и смерть. Ср. в «Начале поэмы»: «на гусях смерть играет в рясе», или в реплике Женщины из «Кругом возможно Бог»: «Слышу смерти шум, / говорит натура». Если игра на гусях ассоциируется с чем-то гармоничным и прозрачным, то производство шума, напротив, отрицает всякую гармонию, дезорганизуя звуковой поток. Но в рамках абсурдной картины мира такой парадокс вполне оправдан — смерть, так же как и музыка, привлекает своим протезизмом, вечной изменчивостью (вспомним строки из речи Фомина: «И в нашем посмертном вращении / спасенье одно в превращении» («Кругом возможно Бог»). Понятными становятся слова Л. Липавского о том, что музыка «больше всего напоминает жидкость, ее течение» [Липавский 2005б: 385]<sup>30</sup>.

Подобное понимание музыки было свойственно и Д. Хармсу. Как отмечает Д. В. Токарев,

---

<sup>30</sup> Заметим, что фраза «музыки гуденье» из «Элегии» отсылает, по-видимому, к древнерусскому концепту «гуденье», который, собственно, и означал музыку в ее шумовом либо гармоническом звучании.



...музыка для Хармса — это и есть то атемпоральное идеальное бытие, в котором преодолевается любое разделение и происходит максимальное расширение индивидуальности, которая при этом не утрачивает своей конкретности, определенности. Музыка имманентна человеку, поскольку проходит сквозь него, устраняя разрыв между субъектом и объектом, и в то же время трансцендентна ему, поскольку свидетельствует о бытии сверхчеловеческом, божественном, алогическом. В музыке наиболее полно воплотился чинарский принцип «некоторого равновесия с небольшой погрешностью»: музыка несет в себе покой вечности, который, благодаря небольшой погрешности, не может переродиться в стабильность бытия-в-себе [Токарев 2002: 175].

Музыка, как и смерть, нарушает физическую структуру бытия и тем самым вызывает чувство чудовищности и ужаса. По этому поводу Хармс записывает в свой дневник: «С ужасом ждешь музыку». Откуда этот ужас? Видимо, отсюда же, откуда и чувство, испытываемое «летающим жрецом из будки, который в ужасе глядит на перемену, / на смерть изображающую пену» в пьесе «Кругом возможно Бог» А. Венденского. Это — чувство зачарованности перед стихией, перед чистой реальностью, прорывающейся сквозь человека, когда он умирает или когда он слушает музыку.

Чтобы отчетливее определить статус музыки в абсурдном художественном мире «чинарей», полезно обратиться к проблеме музыкального восприятия. Любопытно в этой связи привести рассуждения на этот счет М. Друскина, зафиксированные в его тезисах к докладу в Фонологическом отделе Гинхука, сотрудником которого он состоял в начале 1920-х гг. Хотя брат Я. Друскина и не был непосредственным участником чинарского сообщества, его музыковедческие и композиторские идеи, несомненно, были известны в данном кругу. Вполне вероятно также, что кто-то из «чинарей» был знаком и с самими тезисами выступления М. Друскина.

В сохранившихся положениях к докладу М. Друскина под заголовком «Звучащее вещество» звучит призыв к лабораторному изучению природы звука. Предлагается, извлекая из всего природного и художественного материала одну — звуковую особенность, проанализировать ее под углом зрения чистого восприятия. Постулируются следующие законы:

а) звук невесом, неосязаем, невиден, — как бы бесплотен (даже не издаваемый, он слышен: «оглушительная тишина»);

б) звук по временной природе своей беспредметен (звук не вещь, но процесс. Звуковой поток представляет собой не сумму определенно размеченных предметов, но текучий процесс изменения вещества. Ибо в нем нет разобщенности отдельных мигнов звучания. Звук ныряет во времени: то пропадает, то снова появляется, то накапливается, то ослабевает) [Из материалов 1996: 122].

Невесомость, бесплотность, беспредметность — вот те качества звука, которые так привлекают «чинарей». Из всех единиц человеческого восприятия слух отвечает стремлению «чинарей» к распределению реальности посредством поэтической бессмыслицы, ср. у Введенского: «Мы немного в один миг / охватываем оком. / И только один звук / ощущает наш нищий слух» («Приглашение меня подумать»). Слух предстает как самый совершенный канал обретения знания, превосходя все прочие — зрение, вкус, осязание и обоняние.

Интересно сопоставить чинарскую трактовку звука с осмыслением звука в теории и практике суфизма. Соответствующие взгляды излагаются, в частности, в авторитетном трактате Али ибн Усман аль-Худжвири «Раскрытие скрытого за завесой». Его оригинальный текст с предисловием В. А. Жуковского был напечатан в России в 1926 г. Учитывая глубокий интерес «чинарей» ко всякого рода духовной литературе, можно предположить, что об этом тексте было известно в их окружении.

В трактате говорится (мы следуем свежему русскому переводу 2004 г.), что именно слуховое восприятие служит ключом к познанию Бога. Слух, согласно суфийской традиции, выше зрения. То, что мы видим, — обманчиво; мы видим лишь «завесу». Восприятие на слух позволяет познавать вещи как они есть, без «завесы». Правильное слушание состоит в слушании всего, как оно есть по роду и качеству:

Находятся шарлатаны, которые говорят, что слушание противоположно реальности. Это абсурд, поскольку святое совершенство состоит в том, чтобы воспринимать все, как оно истинно есть, — вот основа восприятия вещей в их истинном свете. Если же ты воспринимаешь как-то иначе, твое восприятие ложно [Али ибн Усман аль-Худжвири 2004: 406].

Таким образом, цель слухового восприятия — достижение истинного знания и восхождение к Богу.

В произведениях А. Введенского весь мир описывается как звуковой, как затянутый в общий звучащий поток: «Мы предметов слышим

звуки, / музыку как жир едим» («Очевидец и крыса»); «Предметы как музыка, они стоят на месте» («Серая тетрадь»); «Звери вы колокола. Звуковое лицо лисицы смотрит на свой лес» («Серая тетрадь»); «Музыка в земле играет, / Червяки стихи поют. / Реки рифмы повторяют, / Звери звуки песен пьют» («Некоторое количество разговоров»). По удачному истолкованию А. Рымаря, приводящего в своей диссертации еще целый ряд подобных примеров, мир в вещах Введенского

...состоит из мелодий — мелодий наших мыслей, эмоций. Все звуки обладают длительностью. Звук длится какое-то время, а потом стихает, исчезает. Если последить за мыслями, то и с ними происходит то же самое. Говоря о мире как о звуке, поэт получает возможность еще раз подчеркнуть неразделимость мира и мысли о мире — пока длится звук (мысль), мир существует, звук стихает — мир исчезает, но на его место сразу приходит новый звук, потому мы не замечаем «раздробленности времени» [Рымарь 2004: 69].

Труднее согласиться с другим утверждением исследователя — о том, что звук отождествляется с мимолетным видением, маской явлений [Там же: 70]. Нам кажется как раз наоборот, что звук как бы оголяет явление или вещь, позволяя нам созерцать «кости чувств», когда чувствующий и чувствуемое совпадают и уже нельзя разобрать, где кончается объект и где начинается объект<sup>31</sup>. Об этом, кста-

---

<sup>31</sup> Именно поэтому Фомин из «Кругом возможно Бог» полагает «важнейшим из всех искусств» — «искусство музыкальное». Почему «лишь в нем мы видим кости чувств»? Потому, видимо, что, оставаясь за пределами видимого, она несет в себе внутреннюю структуру любого восприятия, его предельную подоснову, костяк. Музыка дает как бы рентгенограмму существования вещей, высвечивая то, что обычно скрыто от внешнего взгляда за «кожей», «мышцами» и «мясом» явлений. Поэтому-то оно и «стеклянное, зеркальное», что позволяет увидеть невидимое, ощутить неощутимое. Разум видит сущность мира сквозь схемы и формы. Музыкальное восприятие видит обнаженную, ничем не прикрытую сущность мира во всей ее чистоте. Почему же, далее, «в искусстве музыки творец десятое значение имеет»? Потому, очевидно, что «все и вся покоряющая музыка» («Потец») своим действием незаметно растворяет в себе ее творца. Музыка — как вода, которая «рисует сама по себе», как сказано в той же пьесе. Творец музыки оказывается поэтому «отвлеченного купцом», пловцом в беспредметном мире, в котором «воздух в маленькую рыбку превращается», а «стул бежит походкой трудной». В таком мире оказываются возможными любые превращения, ведь музыка возвращает вещам их свободу от человека, а человеку — его свободу от логики. В музыке «человек немеет», ибо любое языковое высказывание меркнет

ти, высказывался Л. Липавский в своих «Разговорах», замечая, что музыка — «самое демаскированное искусство, ничего не изображает». Действительно, другие искусства основаны на представлении (изобразительные искусства) или сообщении (словесность). Все они содержат в своем материале опосредующие знаки, а значит, маскируют реальность. Одно музыкальное искусство допускает единую коммуникацию, прямое совпадение означающего и означаемого, и это его преимущество берется Введенским на вооружение.

Размышляя о музыке, А. Введенский, конечно, постоянно думает о том, как согласовать свои представления с поэтической практикой. Ведь, наверное, самым легким решением было бы просто отказаться от писания стихов и заняться музыкой. Возможно, он об этом и помышлял. Но перед ним стояла более сложная задача — как достичь музыкального напряжения чисто словесными средствами. Опыт символистов и футуристов на этом поприще не удовлетворял его. Он усомнился в возможностях словотворчества («Уважай бедность языка»), равно как и в возможностях языка адекватно отражать реальность. Что ему оставалось? Оставалось пойти обходным путем. Надо было вывернуть наизнанку всю аристотелевскую логику, чтобы показать, какие бездны на самом деле содержит в себе язык.

И какое имеет к этому отношение музыка? Эксплицитно нигде эта связь не постулируется. Имеется, однако, одна весьма загадочная строчка из «Серой тетради»: «Я услышал музыки однообразную походку, / я пытался поймать словесную лодку». Почему вдруг у музыки — «однообразная походка»? И как понимать выражение «словесная лодка»? Пожалуй, стоит предположить, что в этой замысловатой фразе кроется суть всего поэтического метода Введенского. Услышать «музыки однообразную походку» — не значит ли это проникнуться тем ритмом, который парит над всеми вещами, явлениями и мыслями, и осознать единственность всего происходящего и возникающего? Оттого-то она и «однообразна», что образует все вещи по единому принципу, вовлекая их в единый поток смысла. Музыка — как червяк, который «ползет за всеми» и «несет однозвучность» («Мне жалко что я не зверь...»).

Представим теперь себе, что значит «поймать словесную лодку». Если учесть, что музыка в произведениях Введенского стойко ассоциируется с накатом волн, то можно заключить из этого, что слова пред-

---

перед высказыванием музыкальным. В этой связи К. Малевич сделал красноречивую запись в своих черновиках: «Цель музыки — молчание» [Малевич 2000: 113].

ставляются ему такими беспомощными лодками, которые бросает на волнах из стороны в сторону. «Словесные лодки» — это слова, оторванные от своих значений, подобно лодкам, оторванным от своих берегов. Лодки-слова вовлечены в грандиозную стихию (бессмыслицы? смысла? музыки? беспредметности?). Задача поэта, таким образом, — не дать лодке сгинуть в бескрайней и буйной морской-музыкальной-бессмысленной стихии; иными словами — не дать словам, выпущенным на свободу от логики, погрязнуть окончательно в алогичной стихии бессмыслицы. Надо попытаться поймать эти лодки, т. е. в конечном итоге попытаться понять смысл бессмыслицы (недаром слово «поймать» этимологически близко слову «понять»), пусть это и понимание через непонимание. Это и было, как нам представляется, поэтической сверхзадачей Введенского<sup>32</sup>. Музыка абсурда, понимаемая как стихия, здесь играла хотя и подспудную, но решающую роль, представлятельствуя от бессмысленности всего сущего.

Поэт, сочиняющий стихи из слов-знаков, является своего рода посредником между двумя полюсами — ощущением (чистая реальность, чистая значимость) и сознанием (языковость, знаковость). Музыкальное ощущение и есть значимость в чистом виде. Об этом писал П. Валери: «Между вещью, как она есть, и вещью, чья функция — быть не тем, что она есть, существует посредник <...> Между Бытием и Знанием действует могущественная и бесцельная музыка» (цит. по [Козовой 2003: 278]). Но если у символистов (Малларме, Валери, Белый) данный постулат предполагает еще доверие к языку в его мелодических, ритмических и символических возможностях, то у Введенского такое доверие пропадает, и он стремится прорваться к реальности, минуя все логические препоны, налагаемые языком. Отсюда, впрочем, не следует, что знание о мире отрицается. Изменяется процедура получения знания, «поэтическая гносеология» (Я. Друскин). У музыки при этом заимствуется ее глубинный принцип — принцип динамической алогичности, стихийного инобытия смысла.

Описываемый подход получает неожиданное феноменологическое обоснование в философии музыки А. Ф. Лосева<sup>33</sup>. В своем трактате

<sup>32</sup> См. об этом подробнее в [Фещенко 2009: 253—266].

<sup>33</sup> Работа А. Ф. Лосева «Музыка как предмет логики» вышла в 1927 г. и могла быть замечена «чинарями» (в особенности братьями Друскиными, имевшими теоретический интерес к музыкальным вопросам). В данном трактате развивается

русский философ специально останавливается на таком вопросе, как специфика музыкального познания. Имеется в виду не знание о музыке, но знание, осуществляемое самим музыкальным переживанием. Музыкальное переживание — «становящееся музыкальное познание». Какой же род знания имеет место в музыкальном бытии? Разумеется, музыкальное знание не есть знание в понятиях, но это не значит, что музыкальное познание не содержит в себе никаких моментов истинности. «Есть, наподобие логической истинности, своя особая музыкальная истинность, имеющая свою особую логику», — отмечает А. Ф. Лосев [Лосев 1990: 246]. Особенность музыкальной истины в том, что она равна самому музыкальному бытию, и в этом ее коренное отличие от логической истины, которая требует всегда иных, посторонних оснований для своего утверждения. Музыка же как бы говорит сама за себя.

Что же мы имеем в музыкальном суждении как таковом? Если понимать под музыкальным суждением не логическое суждение о музыке, а суждение, которое само по себе есть музыка в сознании, то вывод отсюда таков: «музыкальное суждение есть музыка в сознании как становящееся знание» [Там же: 247]. Не это ли имел в виду А. Введенский, предпринимая свою «поэтическую критику разума», посягая на «основные понятия», на «исходные обобщения»? Разувевшись в ложности прежних, логических связей и задавшись вопросом о том, какими должны быть новые, не этим ли музыкальным принципом он руководствовался? Ведь «становящееся знание» — это именно то, чего он пытался достигнуть своей поэзией бессмыслицы. Это такое знание, и такое познание, при котором весь мир осознается как текучее вещество, как постоянный переход из одного состояния в другое. Не удивительно, что тот мир, который рисует обычное, языковое познание, видится ему «искаженным» и что исправить его, познать его реальность можно лишь при содействии музыки: «Я вижу искаженный мир / я слышу шепот заглушенных лир». Услышать внутреннее звучание мира — предназначение поэта. В таком состоянии

---

феноменологический подход к музыке, названный Лосевым «феноменолого-диалектическим методом». По сути, это был первый и едва ли не единственный в русской литературе опыт сближения философской и музыкальной мысли. Для нашей темы этот труд представляет особый интерес, так как в нем затрагивается вопрос о феномене музыки перед лицом абстрактно-логического знания и абсурдного сознания.

возможны самые разные «словесные чудеса»: «и тут за кончик буквы взяв, / я поднимаю слово шкаф, / теперь я ставлю шкаф на место, / он вещества крутое тесто» («Мне жалко что я не зверь...»).

Музыкальное суждение, как некое живое единство познавательных и переживательных энергий, вечно само себя порождает.

Оно не есть понятийное единство <...> Оно — вообще не есть какое-либо статическое единство. Но, будучи центром динамических взаимоотношений и живой познавательной тканью, пронизанной тайными излучениями, музыкальное суждение не знает той механической сопряженности внеположных понятий, из которых состоит логическое суждение [Там же: 247].

Музыкальное суждение не знает отдельности логических понятий.

Но как тогда определить субъект музыкального суждения? «Не будучи понятием, он не есть и нечто отъединенное. Не будучи чем-нибудь отъединенным, он никогда не равен самому себе. Он вечно изменчив и играет» [Там же]. В мире Введенского можно «говорить себе поверь», а «другому себе подожди немножко» («Мне жалко...»), можно делать диковинные умозаключения вроде такого: «если я и родился / то я тоже родился / если я и голова / то я тоже голова / если я и человек то я тоже человек», «я вам правду расскажу / я хожу и не хожу / я не это и не то / я пальто» («Пять или шесть») — но это не лишит их свойственной им становящейся истинности.

Признаки субъекта музыкального суждения неотличимы от самого субъекта. Он весь играет в них и переливается ими и в них, понятно и неизменно противоречит самому себе и в противоречии этом находя свою жизнь. Поэтому А здесь всегда и А и не А, и не одно какое-нибудь «не А», но бесконечное количество таких «не А». Это не закон тождества, но закон различия в тождестве, и притом неизменно-текучего различия [Лосев 1990: 248].

Поэтому лирическому герою Введенского и жалко и страшно, что он «не зверь», «не звезда», «не ковер, не гортензия», «не крыша», «не орел», «не чаша», «не роща», «не трава трава», «не свеча», «не свеча трава», «не семя», «не тучность» и «не огонь». Ему страшно, что он «неизвестность», что он может быть всем этим сразу, а может и не быть. Субъект здесь находится в сплошном самопротиворечии, в слитном взаимопроникновении со своими объектами.

«Поэтическая гносеология» Введенского имеет своим идеалом музыкальную гносеологию. Музыка, в отличие от языка, познает мир во внепространственных категориях.

Если нет пространства, то, значит, нет и пространственных предметов. Если нет пространственных предметов, то нет и никаких категорий, которые ими управляют. Нет ни тяжести, ни веса, ни тех или других состояний предметов. Отсутствует всякое физическое определение предметов. В музыкальном бытии нет предмета, к которому можно было бы обратиться, который можно было бы назвать. Это с точки зрения пространственно-го предмета — абсолютная пустота, слышимое ничто [Там же: 208].

Музыка снимает категории ума и всяческие его определения, уничтожая логические скрепы сознания и бытия. Все это и составляет то «чудовищное своеобразие мира музыкального бытия» [Там же], которое так влечет Введенского и других «чинарей» в их абсурдистских исканиях.

### 3

Мы вплотную приблизились к вопросу о соотношении литературы абсурда и музыки абсурда. Возможен ли абсурд в музыке? Можем ли мы найти аналог того, что делали «чинари» в словесности, на музыкальном материале?

Существуют сопоставления обэриутов с живописной и театральной практикой русского авангарда, с кинематографическими экспериментами начала века. Вопрос о музыкальных параллелях к литературному и философскому творчеству обэриутов-«чинарей», насколько нам известно, пока не ставился.

О прямых аналогах абсурдистского опыта в музыке первой половины XX в. нам не известно (за исключением упоминавшихся выше ранних работ Д. Шостаковича, отмеченных некоторыми признаками абсурдизма, но в целом всерьез не развивающих принцип бессмыслицы и алогизма)<sup>34</sup>. Конечно, можно было бы причислить к этому направлению некоторые современные примеры, вроде коллектива 1980-х гг. «Поп-механика» С. Курехина или групп The Residents, Yello и Art of Noise, использующих в своих композициях и выступлениях

---

<sup>34</sup> О некоторых отдаленных параллелях в этой связи см. статью [Тараканова 2005].



элементы абсурдистской эстетики. Однако вряд ли они как-то сознательно учитывают опыт Хармса, Введенского или кого-либо еще из ранних абсурдистов. Напротив, немногие современные исполнители, идущие по стопам обэриутов, ограничиваются лишь переложением стихотворений на музыку, при этом музыкальный аккомпанемент остается, как правило, традиционным<sup>35</sup>.

Между тем возможный путь искомого сопоставления литературного и музыкального абсурдизма подсказал уже Я. С. Друскин. В послевоенное время он заинтересовался атональной музыкой новых венцев (Шенберг, Берг, Веберн). Этот интерес перерос затем в глубокую увлеченность проблемами додекафонной системы. По опубликованным ныне материалам из архива Друскина можно составить представление о масштабе и степени этой увлеченности. Самое примечательное в этом факте то, что Друскин здесь задает вектор рассмотрения абсурдизма на музыкальном материале авангардной музыки.

Атональность — термин, которым характеризуют музыку, лишенную тональности, или звукового тяготения. Проводя аналогию с живописной техникой, можно отметить, что атональность так относится к тональности, как беспредметность — к предметности. Продолжая данную аналогию, Я. Друскин уподобляет принцип атональности в музыке принципу алогизма в поэтическом искусстве, вводя для описания словесной бессмыслицы понятие «чинарного языка»:

В математической логике, написанной только знаками, первая страница или хотя бы полстраницы написаны словами, объясняющими знаки (метаязык). Я думал: моя философия написана на чинарном языке или нет?

1. Философия и теология — первая страница всего и искусства также, поэтому, во всяком случае до некоторой степени, написана на обыкновенном, не чинарном языке.

2. Чинарный язык — атональность, то есть фиксация онтологической бессмыслицы: языковой, логической и ситуационной. <...> до некоторой степени, и моя философия написана на чинарном языке.

Отдельные части или небольшие вещи написаны и на чисто чинарном языке [Друскин 2001: 237, 238, дневниковая запись от 19.III.1967].

---

<sup>35</sup> Приятным исключением можно считать интересную попытку, предпринятую в рок-альбоме Леонида Федорова и Владимира Волкова «Безондерс» на стихи Александра Введенского (2005).

Я. С. Друскин считал, что на «чинарном языке» написана не только его философия, но и поэзия А. Введенского. Подобно тому как в атональной музыке нарушается принцип тяготения звуковых высот и звуки становятся значимыми сами по себе, по их положению в серии звуков — так в алогической поэзии нарушается принцип семантической связи и слова претерпевают десемантизацию. В каждой строчке Введенского дана основная мысль и слово-погрешность, смещающее логическую структуру высказывания (ср. с «теорией фальшивой ноты», или «синкопы» Л. Липавского<sup>36</sup>). Отмеченная особенность позволяет сравнить стих Введенского с атональной серией в додекафонной музыке, используя понятие «расстояния»:

Расстояние, с которым работает Введенский, — это расстояние между смыслами <...>. Каждый следующий элемент в его «серии» трансцендентален в отношении предыдущего, он является «новым числом», знаком новой высоты, так же как, например, в додекафонической серии следующий звук ее является новым высотным (числовым) явлением; новым, потому что не имеет ни ладовой предтечи в виде тональности, ни ладовой общности с предыдущим звуком [Чухров 2004: 79].

В новой атональной музыке, равно как и в абсурдной поэзии, реализуется новое пространство. Внутри этого пространства есть то, что А. В. Михайлов называет применительно к Веберну «пустотой расстояния»:

Линии разъединены между собой и движутся в пустоте этого нового пространства. Эта пустота есть не только между линиями, которые движутся одновременно, но и между отрезками горизонтальной линии. Эти отрезки могут сокращаться и, наконец, доходить до одного звука; между двумя, идущими друг за другом звуками образуется некоторая пространственность. Отдифференцированные друг от друга звуки могут снова складываться в линию, но эта линия будет уже совсем другая. Пространство, в котором она протянута, внутри себя пустое, а в этой пустоте мы прописываем некоторые точки и линии, которые могут наделяться разными

---

<sup>36</sup> «Синкопа — обрыв, ощущение падения в пропасть, фальшивая нота; т. е. выход из определенного ритма в возможный более широкий и сейчас же возвращение в прежний. В этом есть прелесть, пикантность, притягательность. Это игра с чудовищностью, сквозь индивидуальность просвечивает вдруг стихия и подчиняется индивидуальности» [Липавский 2005а: 106].

качествами — вплоть до того, что каждый звук музыкальной ткани будет другим по отношению к своим соседям и ко всему своему окружению [Михайлов 1998: 115].

В почти тех же самых терминах описывает Я. Друскин «чинарную» технику: «Меня интересует пустое расстояние и отсутствие между двумя значениями» [Друскин 1999: 50]. В обоих случаях описывается характерная техника абсурдного смыслополагания — техника, основанная на значимой пустоте, между звуками в музыке и между смыслами слов в поэзии.

Я. Друскиным устанавливаются следующие противоположения: Веберн — Шенберг; Введенский — Хармс. Система А. Веберна отождествляется с системой Введенского на нескольких основаниях. Во-первых, и тому, и другому свойственна некоторая замкнутость формы и беспредметность художественного мира. В случае Шенберга и Хармса этого не наблюдается. Во-вторых, первой паре свойственна большая дисциплинированность техники, композиторской и поэтической соответственно, точность конструктивного расчета (ср. у Введенского: «перед каждым словом я ставлю вопрос: что оно значит, и над каждым словом я ставлю показатель его времени»). Веберн, так же как и Введенский, добивается почти математической симметрии на всех уровнях организации материала<sup>37</sup>. В-третьих, у Веберна и Введенского преобладает четко разреженная фактура: в музыке она выражается в организации звуковых «точек» или «пятен», разделенных отчетливыми паузами; в поэзии — в сочетании семантически не связанных между собой слов, разделенных сильными семантическими «прорехами». И в том, и в другом случае возникает эффект пульсирующей тишины, значимого отсутствия тона или значения<sup>38</sup>.

---

<sup>37</sup> Жесткая гармоничность и сквозная рациональность построения текстов Введенского прекрасно демонстрируется С. Е. Бирюковым на примере стихотворения «Мне жалко что я не зверь...», которое исследователь даже называет «по сути музыкальным произведением» [Бирюков 2001].

<sup>38</sup> Подчеркивая момент значимого отсутствия смысла в произведениях А. Введенского, Я. С. Друскин вводит понятие «имени, не обладающего признаком, который оно обозначает»:

Слово, не обозначающее то, что оно обозначает, — вот, может, главное, формально, эйдетически главное, что объединяет мои и Шурины (т. е. Введенского. — В. Ф.) вещи. <...> Это обозначение того, что обозначает, через обозначение того, что не обозначает, — предмет лингвистики, логики, гносеологии, теологии и поэзии [Друскин 1999: 124].

И наконец, в-четвертых, оба революционера приходят к новому ощущению времени. «Музыкальное восприятие мира у Введенского связано с “правильным” (с точки зрения “чинарей”) восприятием времени — мгновение за мгновением, звук за звуком, не отвлекаясь на прошлое и на будущее» [Рымарь 2004: 118]. Ровно к тому же самому пониманию времени приходит Веберн в своей системе «тотального сериализма». В целом, то, что отличает пару Введенский — Веберн от пары Хармс — Шенберг, — это бескомпромиссное и неуклонное следование избранному эстетическому идеалу. Однако, как отмечает Я. Друскин, и те, и другие суть представители «чинарного, или атонального, искусства» [Друскин 2001: 286]. Атональность в музыке и алогизм в поэзии оборачиваются, таким образом, двумя реализациями одного и того же семиотического принципа.

Заметим, что об атональных принципах новой музыки говорил в упомянутом выше докладе брат Я. Друскина — М. Друскин. В уже упоминавшихся тезисах, в частности, разъясняется:

Всякий органический рост составляется из двух моментов — устоя и неустоя. Поэтому в процессе опредмечивания музыки были размечены определенные созвучия их последовательности и мелодические тяготения как устойчивые (консонантные), а остальные явились неустойчивыми

---

«Предметом поэзии» Введенского становится как раз такая парадоксальная знаковая ситуация — своего рода «семиотическое молчание», когда значимым становится не значение, а промежутки, границы между значениями. В недавно опубликованных письмах к композитору В. В. Сильвестрову Друскин выражается уже в таких терминах, как «нулевое высказывание», «нулевой язык», «нулевое что (то есть бытие)», «актуальность отрицания». Он поясняет, что все «это не отрицательные понятия, не отсутствие языка или что, а безмолвие языка, безмолвие бытия, не исключают ни высказывания, ни бытия». И здесь же любопытные рассуждения об атональности:

А атональность как распад и тональности и додекафонии только отрицательное или положительное понятие? Если только отрицательное, то я не понимаю этого определения атональности. Если это минус-прием, то он всегда существует как отрицание, а значит, в каком-то смысле и признание определенного плюс-приема. На фоне плюс-приемов отсутствие одного из приемов будет минус-приемом. Полный распад приемов — молчание. Может быть безмолвный язык, безмолвное что; а безмолвная музыка? Не знаю. Не отрицаю, а только не знаю [Друскин 2004: 735].

Не есть ли творчество Введенского стремление к такому безмолвному, «немому» языку (ср. с его собственным образом «постепенного языка» из «Большого который стал волной»), а творчество Веберна — к безмолвной, молчаливой музыке?

(диссонантными). Таковым было рождение музыкальной схоластики [Из материалов 1996: 123].

Далее указывается, что подобный метод музыкальной композиции сменяется ныне другим подходом, при котором принимается во внимание конкретно-слышимый звук, а не его тональное тяготение. Речь идет о зарождающейся как раз в те годы атональной музыке: «Это чувствуют наиболее чуткие из современных музыкантов, устремляя свой интерес к группе шумовых (ударных) инструментов в оркестре либо извлекая из рояля, скрипки, голоса определенно шумовые, диссонантные созвучия (Стравинский, Шенберг)» [Там же: 123, 124]. В новой музыке возникает интерес к звуку как таковому, к звуку как носителю шума.

Правомерно, на наш взгляд, сравнить устойчивые и неустойчивые звуковые тяготения в тональной музыке с денотативными и коннотативными значениями слов в естественном языке. Тогда как тенденцию к преобладанию неустойчивых созвучий (диссонансов) или вовсе к устранению устойчивых тонов логично уподобить возрастанию коннотативных значений в новой поэзии или почти полному устранению денотативных значений в радикальной поэзии абсурда. Сходство принципов налицо. На место крайних выразителей каждой из данных тенденций параллельно друг другу выдвигаются А. Веберн и А. Введенский.

Аналогия между сериальной техникой атональной музыки и «чинарным языком» станет еще четче, если мы обратимся к философским основам новой атональной музыки, раскрываемым в работе Теодора Адорно «Философия новой музыки».

Один из ключевых вопросов, которым задается немецкий философ, касается проблемы смысла в музыке Шенберга и Веберна. Двенадцатитоновая музыка, утверждает Т. Адорно, обращается к композитору с вопросом не о том, как можно организовать музыкальный смысл, а о том, как сама организация музыкального материала может быть осмысленной. На первый план выходит, таким образом, проблема фактуры. В структуре музыкального произведения происходит как бы «сжатие» смысла. Внутренняя связность при внешней тональной бессвязности произведения и составляет смысл свободной атональности.

Если технический анализ доказывает, что бросающийся в глаза момент бессмысленности является для двенадцатитоновой музыки основопола-

гающим, то критика додекафонии заключается не просто в том, что тотальное и сплошь сконструированное, т. е. насквозь пронизанное взаимосвязями, произведение искусства вступает в конфликт с собственной идеей. Дело еще и в том, что вследствие возникающей бессмысленности произведение становится имманентно замкнутым. Имманентная замкнутость заключается в тех взаимосвязях, из которых извлекается смысл [Адорно 2001: 214].

Додекафония, согласно Т. Адорно, олицетворяет бунт музыки против ее смысла. Взаимосвязи в сочинениях Шенберга, Веберна, Кшенека и других атоналистов состоят в отрицании традиционных взаимосвязей, навязанных абстрактно-логическим мышлением и языком. Тем самым «музыка проявляет себя как противница словесного языка тогда, когда она в состоянии произносить именно бессмысленные речи» [Там же: 214, 215]. Действительно, вся тональная музыка изначально строилась по образу и подобию языка. Поэтому эмансипация новой музыки равнозначна ее освобождению от словесного языка, а значит, от логических смысловых механизмов. Создание атональности и есть радикальный шаг, осуществляющий такую эмансипацию<sup>39</sup>.

А что пытается осуществить Введенский? В точности то же самое. Им, так же как и музыкантами новой венской школы, руководит идея отказа от традиционного словесного языка. Только перед ним стоит еще более кардинальная задача — как достичь этого с помощью поэзии, т. е. как словесными средствами избавиться от словесного языка, не прибегая при этом к зауми. И здесь тоже — как и в атональной музыке — весь вопрос упирается в проблему смысла и бессмыслицы. В музыке эта процедура осуществляется за счет того, что серия лишается линейной целостности, она расслаивается с тембральной точки зрения, подвергнувшись рассыпанию по разным голосовым и инструментальным партиям. В поэтическом языке Введенского высказывание тоже лишается линейной связности, как бы расслаивается с семантической точки зрения, подвергнувшись рассыпанию по разным лексическим гнездам.

Подводя итог этому очерку, необходимо спросить себя: пришли ли мы к искомому результату? Как кажется, аналог абсурдизма в музы-

---

<sup>39</sup> Ср. с чрезвычайно интересной попыткой сопоставления систем Т. Адорно и Я. Друскина через призму А. Веберна в статье [Клебанов 2005].

ке найден. По целому ряду признаков природа атональности в музыкальном бытии соотносится с природой алогизма в поэтической речи. «Чинари» в литературе и «атоналисты» в музыке действовали сходными путями. При феноменологическом рассмотрении музыка являет собой чистую алогичность. Музыка абсурда обнажает этот принцип и реализует его в крайних формах, сближаясь в этом с радикальной литературой абсурда. Две эстетические и семиотические системы встречаются на границах языкового сознания. В следующем очерке мы рассмотрим более широкий пласт аналогий между музыкой и словесностью — в традиции «словесной музыки» и «языкового композиторства».

## 12. О «КОМПОЗИТОРАХ ЯЗЫКА»: ОТ «МУЗЫКИ И СЛОВЕСНОСТИ» СТ. МАЛЛАРМЕ ДО «ТАЙНОЙ МУЗЫКИ СЛОВА» Е. МНАЦАКАНОВОЙ

Забудем старое различие между Музыкой и Словесностью...

*С. Малларме*

О, как играет музыка этих слов!

*Е. Мнацаканова*

Она и музыка, и слово.

*О. Мандельштам*

Французский поэт-символист П. Верлен, как известно, еще в XIX в. обозначил приоритеты новейшей поэзии как стремление к «музыке, которая превыше всего», или, если буквально интерпретировать его метафору «*de la musique avant toute choses*», к музыке, которая стоит впереди всех вещей и которая, соответственно, оставляет позади все прочее, а именно литературу. В данном очерке мы обратимся к теме музыки как одному из экспериментальных медиа современной поэтической практики и о традиции «музыкальной словесности» как одному из перекрестков языка и искусства.

Сразу оговорим, о чем не пойдет речь здесь. Из самых разных аспектов взаимоотношения музыки и словесности мы в данном случае исключаем из рассмотрения, во-первых, проблематику музыкальной метафоры в поэзии<sup>40</sup>; также речь не будет идти о применении музыкального инструментария в анализе языка и речи<sup>41</sup>; об использовании

---

<sup>40</sup> Явленную, например, в знаменитой нобелевской речи Т. С. Элиота «Музыка поэзии» [Элиот 2002: 250—266] или в одноименных поэтологических трактатах Л. Сабанеева [Сабанеев 1923] и В. Вейдле [Вейдле 2002: 66—116].

<sup>41</sup> Подобного, к примеру, музыкально-поэтическим теориям А. Квятковского [Квятковский 2008] или М. Малишевского [Малишевский 1925]. См. об этом [Брюков 2006а].



музыкальных форм в литературе<sup>42</sup>, равно как и о партитурном аспекте поэтических форм, мы упомянем лишь вскользь; и, наконец, за скобками будет оставлен вопрос о саунд- (вокальном, сонорном, фоническом) элементе в музыкальной поэзии<sup>43</sup>.

Проблема, к которой мы обратимся, находится как бы в ничейной зоне — не принадлежащей, строго говоря, ни к филологии, ни к музыковедению, ни даже к философии музыки<sup>44</sup>, а располагающейся между ними в пока еще недоопределенной вполне области музыкально-словесного или словесно-музыкального. В этой области, как представляется, и существует творчество главного персонажа данного очерка — Елизаветы Мнацакановой. Это зона динамического перехода от музыки к слову, от музыкального бытия — к языковому существованию, от музыкального мышления — к мышлению поэтическому. Таким образом, речь будет идти не о возврате слова в музыку, а о новом словесно-музыкальном единстве, где и слово, и музыка сохраняют свою самостоятельность, перенимая друг у друга некоторые черты, открываясь друг другу и тем самым резонируя друг в друге новыми смыслами. Можно было бы причислить эту проблему к тому, что Р. Якобсон определил как трансмутацию [Якобсон 1978: 17] — перевод с языка музыки на язык поэзии. Итак, будем говорить о «словесной музыке» как о «другой музыке» и о поэзии как о «другом» музыки<sup>45</sup>.

Статус Е. Мнацакановой в современном русском поэтическом пространстве достаточно странен и размыт. Напомним лишь, что она уже 30 лет живет и работает за границей, в Вене, и тем самым находится в довольно маргинальном отношении к современному литературному процессу в России. В том числе это вызвано и осознанным отказом самой поэтессы от активного участия в актуальной литературной жизни, ее некоторым отшельничеством как

---

<sup>42</sup> Из обширной литературы по данному вопросу выделим ключевые работы [Mittenzwei 1962; Petri 1964; Winn 1981; Wolf 1999; Азначеева 1994].

<sup>43</sup> См., например, представительное собрание аудиотекстов в издании [Номо Sonorus 2001].

<sup>44</sup> Представленной, к примеру, известным трудом Т. Адорно «Философия новой музыки» (1949). См. также недавние коллективные издания [Философия и музыка 1993; Метафизика музыки 2007].

<sup>45</sup> Понятие «другой музыки» мы заимствуем из замечательной книги на эту тему [Махов А. Е. 2005].

чертой человеческого характера. И тем не менее за последнее время эта отстраненность ее была несколько преодолена, после выхода в Москве ее авторской книги «ARCADIA» (2006), публикаций в журнале «НЛЮ», а также некоторых статей, посвященных ее поэтике. В 2009 г. в Москве же была проведена конференция по творчеству Мнацакановой с виртуальным участием самой поэтессы, а годом ранее в Германии вышла монография немецкой исследовательницы А. Гильберт [Gilbert 2007], в которой поэзия Мнацакановой рассматривается в визуальном ключе в сопоставлении с работами К. Клауса, С. Твомбли и В. Шерстяного<sup>46</sup>.

Большинством критиков и литературоведов поэзия Мнацакановой причисляется к экспериментальной литературе и неоавангарду<sup>47</sup>. Мы не беремся обсуждать здесь ее положение в каноне современной русской поэзии. Нас будет интересовать один специальный сюжет: установка поэзии Мнацакановой на музыкальную композиционность поэтических произведений. А именно, мы обратимся к двум вопросам: 1) в чем специфика и авангардность такого рода интермедиальной поэтики с акцентом на музыкальность? 2) какова та традиция музыкальной поэзии, в которую сознательно или бессознательно вписывается творчество поэтессы?

### **1. «Что это за музыка, о чем здесь речь?»: акцент на музыкальность слова в поэзии Е. Мнацакановой**

Музыкальные приемы в поэзии Е. Мнацакановой уже становились предметом научного анализа. В качестве самой заметной черты поэтики Мнацакановой Дж. Янечек [Янечек 2003] выделяет использование музыкальных форм в стихосложении и парономасии как

---

<sup>46</sup> Графический аспект стиховых опытов Мнацакановой рассматривается также в книге [Фатеева 2010] (главка «Стих в движении: Форма записи текста и грамматика в поэзии Елизаветы Мнацакановой», с. 298—307).

<sup>47</sup> Например, Сергеем Бирюковым [Бирюков 2005]. По мнению Д. Давыдова, Е. Мнацаканова «принадлежит к наиболее значительным, можно сказать, легендарным фигурам отечественного поставангарда (или неоавангарда, если угодно). Парадоксальная неэпатажность радикальной художественной работы Мнацакановой, принципиальная ее глубинность, “воуменность”, используя хлебниковский неологизм, может быть, увы, оставляют фигуру поэта в тени некоторых современников, в том числе и младших» (цит. по: [Чупринин 2008: 19]).

основного поэтического приема<sup>48</sup>. Исследователь уподобляет развитие музыкальной темы «Реквиема» работе композитора, проводящего основную тему, развивая по отдельности каждый из ее мотивов. Сама поэтесса указывает в своих автокомментариях, что композиция частей «Реквиема» («Осень в лазарете невинных сестер») более или менее соблюдает композицию католического реквиема, а распределение текста по голосам в конце поэмы связывает с многоголосием и музыкальной формой фуги.

Дж. Янчек ставит также вопрос о симультанности: как читать это произведение, следуя музыкальному принципу одновременного звучания нескольких мелодических голосов или линий? С одной стороны, технически это представляется невозможным, с другой — такое чтение сродни музыкальному структурированию в современных композиторских практиках, когда разрозненные музыкальные фрагменты исполняются в алеаторном порядке (ср., например, с методом «структурной интерпретации» П. Булеза). При этом визуальный ряд оказывается подспорьем звуковому — читатель выстраивает за автором своеобразное «музыкально-визуальное поэтическое здание».

В другой работе Дж. Янчек [Янчек 2006] останавливается на процессе рождения словесного текста из музыки, отмечая, что музыка слова, его звуковой фонический потенциал играет в этом процессе такую же большую роль, как и фонический, звуковой потенциал музыкального материала, звук, тон, звучащая материя как таковая, особенно в творчестве профессионального музыканта, каким является Е. Мнацаканова. Сама поэтесса признается: «...чтение партитур для симфонического оркестра полностью перестраивает мышление, делает его стереоскопично-фоничным, объемным, многолинейным» [Мнацаканова 2003]. И в этом разгадка архитектоники ее текста.

Техника поэтессы отлична от так называемой саунд-поэзии, справедливо отмечается Дж. Янчеком. В частности, тем, что поэтическая структура использует здесь полифоническую технику и контрапунктические формы, образуя свою особую систему — текстуально-семантическую полифонию. Однако главной проблемой, согласно ученому, является возможность полифонического чтения текста. Миновать трудности такого чтения помогают, считает он, краткость и варьирование текстовых сегментов. Сам автор уподобляет читате-

---

<sup>48</sup> См. также обобщающий труд данного автора о роли звука и визуальности в современной русской поэзии [Janecsek 2000].

ля своего текста дирижеру оркестра: «Ведь когда дирижер смотрит на страницу партитуры, он читает ее не сверху — вниз и не снизу — вверх, но читает, объемлет ее зрением всю в целом, а также каждую строку одновременно и в соединенном звучании с другими строками». Американский исследователь также приходит к выводу, что полифоническая музыкальная форма пассакалии в исполнении Мнацакановой оказывается удивительно удобной для поэзии.

Попытку определить своеобразие музыкальности поэзии Мнацакановой со стороны теории стиха делает В. Руднев [Руднев 1992]. «Музыкальное начало, — вторит он Янечеку, — в поэзии Мнацакановой, профессионального музыканта и музыковеда, является глубинно структурообразующим, оно детерминирует метрическую, интонационную и композиционную организацию отдельных стихотворений и всей книги в целом»<sup>49</sup>. Сочетание просодически организованных языковых единиц, которые в обычном языке были словами, все время повторяющимися и варьирующими, согласно ученому, полностью удовлетворяет определению мотива в музыке. Строки в такой поэзии — не вполне стихотворные строки, а скорее мотивные конфигурации. «Как определить жанр стихотворений Мнацакановой? Плач, заплачка, слово, моление, похвала?» — вопрошает Руднев. Не вполне доверяя музыкальным аналогиям, стиховед допускает, что корни такого построения кроются не только в музыкальном языке, но и в языке сакральном (заклинание, молитва, месса), где характерно ослабление обычных синтагматических связей и парадигматическое варьирование одной и той же формулы<sup>50</sup>.

Наверное, ни один читатель поэзии Е. Мнацакановой или исследователь ее поэтики не может не признать, что мы имеем дело с наиболее «музыкальным» поэтом современности. При этом музыкальным в каком-то ином, нетрадиционном смысле этого понятия. В каком же? Да, музыкальные приемы композиции поэтического материала и ориентация на звуковое измерение стиха налицо. Но только ли в этом особенность синтетических авангардных текстов Мнацакановой? Нет ли в них какого-то более глубинного, целостного принципа, выходящего за рамки чистого формотворчества?

---

<sup>49</sup> Речь идет о книге [Мнацаканова 1988].

<sup>50</sup> Сакральный момент музыкальности поэзии Мнацакановой — ее мантровость, литургичность и заклинательность — акцентируется также в статье [Скацкий 1992].

Нам кажется, что этот принцип есть и что он связан с традицией «языкового композиторства», стремящегося к выявлению скрытой «словесной музыки» поэтического языка. Такое композиторство естественным образом видоизменяет и традицию чтения подобной поэзии. Чтение текстов такого плана, вероятно, должно заимствовать у музыки — подобно тому, как сам автор заимствует принципы музыкального сочинения — и образ своего восприятия. Оно должно быть чтением-слушанием, чтением-вслушиванием, чтением-слухом:

<...> графическая поэзия может начать создавать и такие произведения, которые не могут в собственном и привычном смысле слова читаться и произноситься, однако тем не менее предполагают чтение как акт (снятый и «скраденный»), уставлены, или установлены на чтение и предстают как некий итоговый конец всякого чтения [Михайлов 2002: 16].

Не относится ли это суждение проникновенного музыковеда к опытам, подобным поэзии Мнацакановой? Чему обязана и к чему обязывает «словомузыка»<sup>51</sup> Е. Мнацакановой?

Характерная черта этой поэзии — абсолютная слитность поэтической материи, заимствующая свое качество у музыкального материала. Это слитность, которая разбивается при каждом прочтении по-разному. Правда, здесь возникает вопрос — напечатанный текст все же императивен? При традиционном подходе — очевидно, что да. Литературоведческий и лингвистический анализ текста предполагает, что любой элемент текста значим именно в той позиции, в какой он закреплен в печатном тексте. Если же подойти к тексту как к словесно-музыкальному единству, в котором знаки распределены в печатном пространстве относительно условно (как в партитурах современной авангардной музыки), то выяснится, что дискретность языковых знаков в поэтическом тексте такого характера — это лишь неизбежная фиксация одного из возможных порядков следования языковых единиц. Реальное чтение (в том числе и авторское!) будет всегда вариативным. И в этой вариативности, как видится, основной принцип поэтики Мнацакановой, черпаемый ею из музыки<sup>52</sup>.

---

<sup>51</sup> Неологизм С. Бирюкова, см. [Бирюков 2005].

<sup>52</sup> В такой вариативности разбиения и интонирования словесного материала мне видится также сходство с поэтикой православной молитвы. Как известно, исторически разбиение молитвенного текста на отдельные словоформы и его

Эти утверждения вполне согласуются с собственной практикой как написания, так и чтения своих текстов Е. Мнацакановой. Так, три существующие на настоящий момент редакции поэмы «Осень в лазарете невинных сестер» — одновременно и самостоятельные произведения, и вариации одного и того же текста. Причем автоперевод на немецкий язык тоже рассматривается автором не как перевод, но как «вариант на другом языке» [Мнацаканова 2003: 258]. При внимательном прочтении разных вариантов выясняется, что вариации затронули лишь комбинаторику самих частей и частиц поэмы. Это ли не подтверждение музыкальной первозданности поэтического проекта Мнацакановой? То же относится и к декламации самой поэтессой своего сочинения: отдельные фразы, слова и части слов интонируются совершенно не в традиционной манере поэтического чтения. Автор мастерски воспроизводит голосом тончайшие обертона и изменения тона в проведении «мотивов» и «тем» «Реквиема», что слышно в аудиозаписи самой поэтессы, изданной на компакт-диске.

Несмотря на, казалось бы, статичное существование текста на печатной странице, поэзия Мнацакановой демонстрирует свободу языка — свободу, дарованную музыкальной стихией. По слову поэтессы, это «освобожденная музыка», которая «вмещает все и хранит в своих глубинах весь неизмеримый океан свершения» [Мнацаканова 2006: 151]. При этом она не утопает в зауми. И в этом отличие ее от сонорной поэзии. «Сонорники», как правило, ограничиваются лишь звуковой стороной поэтического слова — т. е. внешним сходством с музыкой. Поэзия Мнацакановой включает композиционное начало, и за всеми как будто бы вольными словесными экспериментами стоят музыкальные техники, структурирующие звуковой поток в гораздо большей степени, чем в чистой сонорике. В отличие от чистой зауми, смысл в такой поэзии не затемняется и не устраняется — он вступает в свободную игру значимостей. «Свободную», впрочем, не означает «какую угодно читателю». Смысловой каркас текста, зафиксированный в словесной партитуре, задает определенный настрой (*Stimmung*) — тему или несколько тем, подлежащих свободно-ассоциативному развитию в процессе чтения-слушания текста читателем-слушателем. Такими ключевыми темами «Реквиема», к примеру,

---

пунктуация в высшей степени условны — реальная артикуляция молитвенных формул всегда разнится и индивидуальна для каждого чтеца.

являются «смерть», «гибель», «братство», «сестринство», «семеричность», «свет», «воскресение» и т. д.

В отличие от традиционной стихотворной поэзии, тексты Мнацакановой текучи и процессуальны. В музыке форма всегда процессуальна, как показал выдающийся теоретик музыки Б. Асафьев [Асафьев 1930]. Свойства музыкальной формы — единство различного и «инакость ранее бывшего», текучесть музыкальной стихии, изменчивость звукового потока, взаимосвязанность элементов целого — сполна проявляются в поэтических произведениях русской поэтессы. Словесно-музыкальная форма здесь — не просто поток, но процесс; не просто движение, но продвижение (*processus*), т. е. смена состояний. Повторяющееся дважды-трижды или более слово (часть слова, или даже отдельная буква) — это не тавтология (как у концептуалистов, призванная привлечь внимание к слову или выпотрошить его значение), а музыкальный повтор, развивающий смысловой потенциал слова. От позиции слова (порядковой) происходит минимальное приращение смысла.

Собственно, в чем еще заключается функция пробелов в слово-музыке Мнацакановой, как не в смыслопорождении? В обычной письменной речи пробел выполняет роль простого разграничителя языковых знаков. В поэзии традиционного толка он уже выступает как ритмосмысловый элемент. Раскрепощая возможности пробелов, словесная музыка в текстах Мнацакановой выдвигает их на передний план поэтического выражения. Пробелы становятся столь же значимы, как и буквенные знаки. Зачастую пробел здесь — часть самого слова, его неслышимая тень, «отсутствующая структура». Пробел звучит ничуть не менее звучно, чем озвученное слово. Он не просто приобретает форму в словесной музыке — но и служит активным носителем утаенного смысла. И его появление в той или иной позиции столь же неслучайно, сколь и вариативно. Вспомним Малларме, первооткрывателя пробелов в поэтическом тексте: «бросок костей» всегда выдает конкретный и непреложный результат, но сам акт броска таит в себе непредсказуемую и непредопределенную случайность.

Пробелы и отточия, столь филигранно и многообразно разбивающие слитный словесный поток в поэзии Мнацакановой, суть не что иное, как реализация принципа музыкальной паузы. В музыкальной паузе же скрыто молчание. Значение пауз в музыке было по-настоящему осознано лишь в музыке и музыковедении XX в. — выяснилась колоссальная роль паузы и многообразие ее функций.

Начиная с Малларме, молчание в поэзии стало осмысляться как определенная манифестация слова. Поэтическое творчество стало выявлением молчания. «Слово может быть выявляемым молчанием; точно так и музыка, музыкальное произведение могут быть выявляемым молчанием и могут рассматриваться как именование молчания, понимаемого как самый существенный способ говорения» [Михайлов 2002: 19]. Неудивительно, что Е. Мнацаканова как музыкант и как поэт придает в своем творчестве такое значение молчанию.

При всем том, что сама Е. Мнацаканова отрицает воздействие на нее каких-либо техник современной музыкальной композиции, нельзя не отметить близость ее опытов послевоенному музыкальному авангарду. Прежде всего, вероятно, следовало бы упомянуть минимализм — технику, построенную на повторении музыкальных фраз с минимальными вариациями на протяжении длительного периода времени. Отчасти поэтические приемы поэтессы напоминают метод сериализма (в особенности его радикального крыла, представленного А. Веберном и П. Булезом, акцентирующими весомость пауз в музыкальной речи). Учитывая опыт работы Мнацакановой с современным электронным музыкантом В. Музилом, написавшим музыку к «Реквиему» [Netzkowa, Musil 2008], есть основания предполагать влияние с его стороны, по крайней мере, на устное исполнение произведения самой поэтессой. Впрочем, саундтрек Музиля представляет собой более или менее фоновую музыку, близкую к стилю «эмбиент», не входящую в прямой контакт с исполняемой поэмой. Если с точки зрения материала и метода работы с ним поэтическая техника Мнацакановой может быть сопоставлена с музыкальным авангардом, то на уровне жанровых форм (фуга, реквием, пассакалия) традиционные музыкальные структуры являются для нее более характерными.

Наконец, хотелось бы отметить еще такую особенность словомузыки Мнацакановой, как музыкальная композиция ее авторских книг. Книга оформляется и составляется ей так, как если бы она была музыкальным произведением. Порядок следования текстов и их расположение на странице (известно, насколько пристрастно поэтесса относится ко всем мельчайшим нюансам верстки) повинуются единому и сплошному архитектурному принципу. Вся книга становится как бы звучащей, реализуя музыкальный принцип всеобщей гармонии: «...и целое, его композиция и структура, и мельчайшие части его есть совершенная, готовая и законченная гармония. Мы не можем знать, как возникает та или иная часть целого, с какими усилиями поднима-



ется вся постройка. Но и целое, и мельчайшие части его есть воплощение гармонии, осуществление ее» [Мнацаканова 2006: 148].

Партитурность поэтических текстов хорошо видна на примере «Песни песней», где в правой колонке приводятся квазимузыкальные пояснения, имитирующие темп исполнения мелодии в музыке («судорожно», «безбрежно», «безгрешно», «безудержно» и т. п.), только здесь они выстраиваются как отдельное измерение художественного текста. Даже в «прозаических» эссе текст разрезается типографскими обозначениями и выделениями, как в заключительном очерке из книги «ARCADIA» о Чехове.

На протяжении всего текста о Чехове повторяется мысль о «музыке слов» и «музыке речи»<sup>53</sup>. Фраза русского писателя «люди лвы орлы и куропатки» становится лейтмотивом, «секвенцией» всего эссе, неким мелодическим единством. «Тайная музыка слова», согласно Мнацакановой, составляет содержание языка чеховских произведений. «Что это за музыка, о чем здесь речь?» — задается вопросом автор. И предлагает «ПОСЛУШАТЬ текст, уловить и выявить мелодию, ту глубоко пролегающую линию, что управляет механизмами движения речи» [Там же: 161]. Мелодия языка есть важнейшая его характеристика. И словно вослед другому виртуозному «композитору языка», провидцу «словесной музыки» Стефану Малларме, звучат следующие слова поэтессы: «И тем прочнее связаны слова с другой музыкой — не только фонической, слышимой, — но и тайной, скрытой за текстом, за всеми видимыми свершениями, за видимой видимостью жизни» [Там же: 167, 168].

Итак, перед нами язык, за которым словно проглядывает «зыбкая» музыка — «другая музыка» как колеблющееся «другое» языка. Музыка как почти точный двойник языка образует новое единство — словомузыку, или музыку языка. Идею музыки, проглядывающей сквозь язык, можно было бы представить в виде следующей логограммы:

МЯЗЫКА

---

<sup>53</sup> Французский писатель А. Моруа в этой связи замечал: «Любая пьеса Чехова подобна музыкальному произведению».

## **2. «Отобразь у музыки свое добро»: традиция музыкальной поэзии от символизма до наших дней**

Хотелось бы теперь вкратце наметить штрихи того, к какой поэтической традиции относится сама эта идея «словесной музыки» и «тайной музыки слова». Как кажется, ее возникновение связано с эволюцией французского и в дальнейшем русского символизма. Но предыстория контактов музыки и словесности уходит в глубокую древность.

В греческой античности, как известно, царил синкретизм музыки и поэзии — синкретизм «мусике», единство слова, гармонии и ритма. Об этом, в частности, повествует классический труд Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки». В дальнейшем же происходит разделение музыки и словесности, при котором та и другая как будто бы углубляются в свои недра:

Поначалу музыка, отделяясь от слова, выступает как «скраденное» прононсирование, как речь, внезапно обнаруживающая, что она может переместить слово вовнутрь себя, интериоризировать его, делая его прямое произнесение ненужным, излишним. Отсюда берет начало история внутренних, «скраденных» взаимосвязей музыки и слова, кажущихся теперь наиболее существенными, поскольку во взаимосвязи обретаются вполне овладевшие собою слово и музыка — обретшие или освоившие свою внутреннюю сущность [Михайлов 2002: 9, 10].

С другой стороны, как верно отмечает И. Борисова, «музыка заплатила за эту власть изменой самой себе, когда от нее требовали выразительности, мимесиса, царивших в эстетике от античности и почти до конца XVIII века. И стоило композитору выразить свою музыкальную мысль музыкально, как тут же звучал окрик: Соната, что ты хочешь от меня?» [Борисова 2008]. Музыка становится литературной, а поэзия с большими или меньшими усилиями устремляется обратно к музыке. Однако это стремление лишь условно и именно в таком условном виде характерно и для средневекового мирозерцания, где музыка и поэтика выступают как часть всеобщей риторики или грамматики (например, у Исидора Севильского [Исидор Севильский 2006: 130–139]); и для науки эпохи Возрождения, интересующейся техническими аспектами перенесения текста в вокальную полифонию (к примеру, в не так давно найденном трактате XVI в. Гаспара Стокверуса «De musica

verbalis»<sup>54</sup>). В том же условном виде проявляются и мечты романтизма о возврате поэзии в музыку и избавлении от литературности:

Искусства, и в первую очередь литература, увидели в музыке эстетический инвариант. Литература в поисках выражения авторефлексивности взывает к музыке, а музыка, углубляющая небо, по слову Бодлера, и спасающая имя как чистый звук, по слову Адорно, парадоксальным образом ищет «программу» [Борисова 2008]<sup>55</sup>.

В символизме второй половины XIX в. происходит абсолютизация музыки как синтетического искусства. Так, в письме к Р. Вагнеру Ш. Бодлер говорит о сверхъестественном единстве музыки и поэзии следующим образом: «Только благодаря поэзии и сквозь поэзию, только благодаря музыке и сквозь музыку душа улавливает великолепия, находящиеся за гробом»<sup>56</sup>. Однако по-прежнему все это условные заявления, вплоть до того момента, когда возникает фигура французского символиста Стефана Малларме. И если у его современника П. Верлена лишь идет речь о музыке («de la musique avant toutes choses»), то Малларме уже пытается постичь природу музыки и впустить музыкальное в словесное — по его выражению, подхваченному затем Полем Валери, «отобрать у музыки свое добро» («reprendre à la Musique notre bien»)<sup>57</sup>.

В отличие от своих соратников по символистской школе, С. Малларме уже не просто уповает на музыку как спасительницу поэзии — он называет себя «композитором», который «занимается музыкой» («Je fait de la musique», — признается он). Музыка для него есть та

---

<sup>54</sup> См. современное английское комментированное издание [Gaspar Stoquerus 1988].

<sup>55</sup> Здесь же приводится весьма уместная ссылка на ценную монографию американского музыковеда и филолога С. Шера о литературе немецкого романтизма [Scher 1968]. Ее автор разделяет в ней понятия «вербальной музыки» (verbal music) и «словесной музыки» (word music), предлагая три способа репрезентации звучащего, музыкального в литературе: 1) словесная музыка (word music, Wortmusik) — литература пытается заимствовать средства выражения музыки, стремится к музыкальности слога, стиха; 2) уподобление словесного текста той или иной музыкальной форме и структуре; 3) вербальная музыка (verbal music) — литература стремится воссоздать музыкальный художественный мир, передать специфику музыкального переживания.

<sup>56</sup> Цит. по [Свердлов 2005].

<sup>57</sup> О связях Малларме и музыки см. [Bernard 1959; Lees 2007].

тайна, которая скрывается внутри языка, внутри поэтического текста, а не является всего лишь внешним импульсом к написанию стихотворения или искомой целью поэтического высказывания. В стремлении слова к Музыке (Малларме почти всегда употребляет это слово с большой буквы) ему видится основная задача поэзии. Музыка, пишет он, наводит «чистоту» слова. В музыкальном начале словесности кроется «тайна слова», которую нужно не открывать, но слушать: «Я знаю: Музыка раздражает, если хочет ограничить Тайну, когда произведение слова стремится к ней» [Малларме 2006б: 629]. Есть два верных и точных носителя Тайны, достойные друг друга, — Музыка и Словесность. Нужно забыть старое различие между ними, ведь «это лишь намеренный уход от изначального положения дел ради окончательного объединения: первая, вызывая чары, расположенные в той или иной точке слуха и почти что абстрактного зрения, превратилась в рассудочность, которая, наложившись на пространство печатного листа, сохраняет здесь свой приоритет». Малларме постулирует следующий вывод:

...между Музыкой и Словесностью существует попеременная грань, которая то расширяется в сторону тьмы, но непреложно сверкает тем единственным явлением, которое я назвал Идеей. Каждый из этих модулов тяготеет к другому и, исчезая в нем, вновь возникает с заимствованиями: в обоих случаях в завершенном виде появляется целый новый жанр [Mallarmé 1895: 51, 52].

Слово приводится музыкой в «скользящий контакт со смыслом». Поэтическое «письмо» является «безмолвным прорывом в абстракцию», равно как и Музыка. В повседневной речи («болтовне» — как иронизирует Малларме) происходит рассоединение слова и музыки<sup>58</sup>. И кого же в этом винить, спрашивает он? — «Язык». Язык, ограничивающий музыку: «... толку нет, если язык не придает значения очистительному закалу и парению музыки» [Там же: 49].

Характерно, что основным приемом движения слова к Музыке и Тайне Малларме признает пробел:

Увидеть пробел, который на данной странице открывает ее своей непричастностью ни к чему, даже к заголовку, говорящему слишком гром-

---

<sup>58</sup> См. также замечания П. Целана по поводу «болтовни», о которой писали М. Хайдеггер и В. Беньямин, — в след. очерке.

ко: увидеть пробелы абзаца, даже мельчайшие, — всех абзацев, рассеянных по странице; случайность, побеждаемую слово за слово, неотступно пробел возвращается, только что он был бесцельным, а вот теперь определенный, чтобы заключить, что по ту сторону нет ничего и установить подлинность молчания — [Малларме 2006б: 630]

«Подлинность молчания, заключенная в небесцельном пробеле» — это и есть выражение музыкальной стихии, прорывающейся сквозь стих. Ведь молчание, тишина, пауза в музыке — не просто синтаксический знак, это конструктивный элемент музыкального произведения, который и берет на вооружение Малларме, впервые в истории поэзии. В его «Броске костей...» пробелы функционируют как нечто слышимое внутренним слухом. Благодаря им слова лишаются непреложной предикативной связи. Пауза в речи может быть только синтаксической. Малларме делает паузу семантической. В музыке пауза тоже семантична — она не только смысловоразличительный элемент, но и часть самого музыкального смысла.

Поль Валери, интерпретируя Малларме, делает наблюдение, что поэт, сочиняющий стихи из слов-знаков, является своего рода посредником между двумя полюсами — ощущением (чистой реальностью, чистой значимостью) и сознанием (языковостью, знаковостью). Музыкальное ощущение и есть значимость в чистом виде: «Между вещью, как она есть, и вещью, чья функция — быть не тем, что она есть, существует посредник <...>. Между Бытием и Знанием действует могущественная и бесцельная музыка»<sup>59</sup>.

Здесь не место вдаваться в семиотику и семантику музыки<sup>60</sup>, но хотелось бы сделать лишь одно замечание. В музыке нет дуализма «означающее — означаемое» (имеется в виду реально звучащая музыка), означаемое и является означаемым (но не в смысле рефлексивности поэтического слова, обращенного на самое себя, по Г. О. Винокуру<sup>61</sup>). В рефлексивности — все тот же дуализм, и он не снимается,

---

<sup>59</sup> Цит. по [Козовой 2003: 278].

<sup>60</sup> Из основной литературы по вопросу укажем на следующие работы: [Peacock 1952; Gruhn 1978; Faltin 1985; Tarasti 2002; Bayerl 2002; Гаспаров Б. М. 1969; Атаян 1992; Денисов 2003].

<sup>61</sup> Г. О. Винокур указывал на «свойство поэтического слова, которое можно назвать его рефлексивностью, то есть его обычная обращенность на само себя» [Винокур 1959: 392].

а всего лишь приближает означающее к означаемому, но не достигает синкретизма. В романтических терминах эта идея встречается уже у С. Киркегора, ставящего вопрос, в какой мере музыка является языком. В слове, считает он, невозможно выразить музыкальное, ибо слово неразрывно связано с рефлексией. Музыка же — это язык, который выражает «непосредственное в его непосредственности» [Kierkegaard о.л.: 63, 64]. Непосредственность — значит незнакомость, слитность двух сторон знака. Эта же идея повторяется позже у Адорно в его «Фрагменте о языке и музыке» [Adorno 1963]. Впрочем, дальше Киркегор не столь проницателен, утверждая, что сила языка в том, что он выражает определенное, в то время как музыка выражает неопределенное. Разумеется, суть здесь не в определенности-неопределенности. Музыкальный смысл вполне определен, но это «за-словесный», или трансгрессивный, смысл, не лишенный конкретности. Музыкальность есть не что иное, как наличие «такого смысла, который обращен на себя, и только на себя» [Михайлов 2002: 13, 14]. Музыкальный смысл и музыкальный знак всегда мотивирован самим собой. Об отличии поэтического и музыкального языка от обыденного как основанного на арбитрарном и конвенциональном характере пишет задолго до Ф. де Соссюра уже английский литератор начала XIX в. Уильям Хэзлитт («On Poetry in General»). Отметим также, что Хэзлитт уже в то время заговорил о «музыке самого языка». Поэзия, писал он, есть «музыка языка, отвечающая музыке сознания, словно высвобождая “тайную душу гармонии”» [Hazlitt 1906: 16].

Возвращаясь к С. Малларме, нужно еще упомянуть о том, что в своем проекте «Le Livre» («Книга») он предпринял грандиозную попытку перенести в Книгу, т. е. в текст, сам принцип симфоничности в музыке<sup>62</sup>. В основе этой книги должен был лежать комбинаторно-игровой принцип, свойственный и музыкальной композиции. Книга

---

<sup>62</sup> Заметим, что этому опыту Малларме предшествовала солидная традиция написания так называемых симфоний, или «конкорданций», — священных книг, в которых были собраны из одного или нескольких сочинений места, состоящие из одних и тех же слов. Библейские симфонии представляли собой собрание в алфавитном порядке всех встречающихся в Священном Писании слов, выражений и фраз с указанием места, где они находятся. Автором первой симфонии был католический святой Антоний Падуанский, с именем которого известно сочинение под заглавием «Concordantiae morales sacrae scripturae» («Нравственная конкорданция Священного Писания»), относящееся к началу XIII в. [S. Antonii De Padua 1624].

выступает здесь как всеобъемлющее развитие отдельной буквы и призвана извлекать подвижность и пространственность через игру соответствий. Непрестанное движение взгляда туда-сюда — от буквы к строке, от строки к странице, от страницы к книге в ее целом — напоминает Малларме исполняемую по партитуре пьесу или симфонию: «Поэзия — нечто ближайшее к идее — это Музыка, между ними двумя не может быть так: то — “высокое”, а это — “низкое”» [Малларме 2006а: 626].

Таким образом, у Малларме музыка — ритм соотношений, которым должно быть пронизано словесное произведение. Известны слова Х. Гофмансталя о Малларме: «Он был музыкантом почти в той же мере, что и поэтом; с композиторской точки зрения между ним и Дебюсси едва ли можно найти различие»<sup>63</sup>. Малларме, в отличие от романтиков, осознает музыку как архитектурный принцип, особый тип структурности. «Музыка — модель моделей», — пишет он. Именно поэтому он хочет, чтобы музыка вернула поэзии, как он говорит, «ее собственность».

Нелишним будет напомнить, что термин «композиция» изначально употреблялся по отношению к поэтическому творчеству, а лишь затем был перенесен на музицирование. Отсюда в русском языке выражения «сочинять стихи» и «сочинять музыку». И когда Малларме называет себя композитором, он не просто актуализирует это обстоятельство, но еще и, видимо, помнит, что греческий аналог термина «композиция» — это сунтесис, т. е. синтез. Так зарождается понимание языкового композиторства как синтетического действия. Малларме приходит к тому, что «слово, стремившееся к музыке как к своему идеалу, возвращается в самое себя, осознав, что музыка, которую оно искало в чужом, внесловесном мире гармонических звучаний, скрыта в нем самом»<sup>64</sup>.

Начиная с Малларме, идея языкового композиторства начала эволюционировать. Повторю, что речь не идет о метафорическом смысле «музыки поэзии» или «музыки речи», когда поэт лишь уподобляется композитору, певцу или музыканту, как, например, в стихотворении И. Северянина «Я — композитор»: «Я — композитор: в моих стихах / Чаруйные ритмы» [Северянин 1988: 228], или в книге А. Туфанова «К зауми»: «поэт должен стать композитором своих мелодий» [Туфа-

<sup>63</sup> Цит. по [Махов А. Е. 2005: 58].

<sup>64</sup> Цит. по [Махов А. Е. 2005: 179].

нов1924: 9]<sup>65</sup>. Дело, однако, не в ритмах и мелодиях, а в ритме и мелодии — в том музыкальном первопринципе, который объемлет собой всю ткань поэтического произведения, тем самым не уподобляя поэзию музыке, а перенимая ее стихию, ее порождающую структурность.

Вторым великим «композитором языка» после Малларме следовало бы назвать Андрея Белого, который тоже прямо именовал себя «композитором языка»:

<...> я себя чувствовал скорей композитором, чем поэтом <...> главенствующая особенность моих произведений есть интонация, ритм, пауза дыхания, передающие жест говорящего <...> я стал скорей композитором языка, ищущим личного исполнения своих произведений, чем писателем-балетристом в обычном смысле этого слова [Белый 1988: 19, 20].

В «Симфониях» и в «Глоссолалии» ярко выражен этот композиторский принцип. Свою «поэму о звуке» он «темперирует», как если бы это было музыкальное произведение, и называет — «звуковой поэмой», «импровизацией на несколько звуковых тем». О музыкальности Белого много писалось<sup>66</sup>, и сама Е. Мнацаканова высказалась об этом в речи на вручении премии Белого, при этом прекрасно воссоздав беловскую интонацию [Мнацаканова 2004]<sup>67</sup>.

Из русской поэзии начала XX в., помимо Белого, можно упомянуть еще два имени, важных для становления идеи музыки как стихии поэтического.

Это, во-первых, В. Хлебников, стремившийся построить язык по аналогу музыкального языка, причем самого формального свойства. Для Е. Мнацакановой важна также хлебниковская идея молчания — «...молчания, которое говорит громче слов. Оно заключает в себе гораздо больше слов, чем самый толстый роман. Оно звучит в душе тихой непрерывной музыкой...» [Мнацаканова 2006: 136]<sup>68</sup>.

---

<sup>65</sup> См. диссертацию немецкой исследовательницы Х. Шмидт, глава которой целиком посвящена экспериментам с «музыкой слова» в русском Авангарде [Schmidt 2000].

<sup>66</sup> Укажем на две самые значительные работы [Steinberg 1982; Гервер 2001].

<sup>67</sup> См. также ниже, в следующем очерке.

<sup>68</sup> Наш автор обращается к наследию Хлебникова и в более раннем эссе [Мнацаканова 1983]. Некоторые переключки между русским будетлянином и современной поэтессой отмечаются в новых работах американских исследователей



Второе имя — это А. Введенский, в поэзии которого звучит мотив возврата к музыке как к алогичной стихии<sup>69</sup>. Между прочим, отметим, что это свойство поэзии Хлебникова и Введенского — их имплицитная и эксплицитная музыкальность — было блестяще продемонстрировано исполнением их произведений петербургским музыкантом Леонидом Федоровым<sup>70</sup>.

Хотелось бы сказать несколько слов также об американской традиции «языкового композиторства», развивавшейся независимо от русского Авангарда. Для Гертруды Стайн — основоположницы американской экспериментальной литературы XX в. — специфична абсолютная ритмичность и музыкальность словесного творчества. В ее эссе «Composition as Explanation» («Композиция как объяснение») термин «композиция» подразумевает уже и музыкальное измерение работы с языковым материалом. В очерке «Портреты и повторы» Гертруды Стайн пишет:

Композиция в которой мы живем изменяется но по существу то что происходит не меняется. Мы внутри себя не меняемся но то как мы расставляем акценты и мгновение в которое мы живем изменяются. То есть каждое последующее мгновение существования это уже не то же самое мгновение уже не тот же самый акцент. Так в чем же на самом деле состоит повтор. Об этом очень интересно спрашивать и знать эту вещь очень интересно [Стайн 2001: 540].

Из представителей американской ветви экспериментальной поэзии, не чуждой музыкальности как структурообразующему принципу, можно назвать также Э. Паунда, признававшегося, что он «верит в абсолютный ритм»<sup>71</sup>; Дж. Джойса, романы которого построены во многом на принципах музыкальной композиции<sup>72</sup>; а также современных

---

[Reed http; Sandler 2008]. В частности, С. Сандлер замечает, что, «при всех своих отличиях друг от друга, Хлебников и Белый проторили пути, по которым идет дальше Мнацаканова» [Sandler 2008: 611].

<sup>69</sup> О взаимоотношениях А. Введенского и «чинарей» с музыкой подробнее см. в нашем предыдущем очерке.

<sup>70</sup> См. его компакт-диски «Безондерс» (2005) и «Разинримилев» (2010).

<sup>71</sup> См. сборник материалов [Ezra Pound and Music 1978].

<sup>72</sup> См., например, о фуге как музыкальной форме у Джойса [Budde 1995]. Вероятно, самой известной фугой в поэзии XX в. является «Фуга смерти» П. Целана (1952).

авторов, развивающих эту линию: Дж. Эшберри, Фр. Охара, С. Хоу. Немного особняком стоит в этом ряду Л. Зукофски, более серьезно воплощавший музыкальные принципы в своей поэзии. Характерна его эпическая поэма «А»<sup>73</sup>, в которой целый раздел сочинен как воспроизведение баховских пьес. Свое поэтическое кредо Зукофски выразил в виде следующей поэтической формулы, в которой музыка и речь предстают как два значения одного интеграла:

Я расскажу вам  
 О своей поэтике —  
   музыка  
   ∫  
   речь  
 Интеграл  
 Низший предел речь  
 Высший предел музыка<sup>74</sup>

Завершая и возвращаясь к Мнацакановой, хотелось бы сказать, что, несмотря на отмеченные прецеденты и аналогии, относящиеся к первой трети XX в., основные эксперименты позднего авангарда — как прерванного русского, так и продолжившегося западного — сосредоточились больше на визуальном и сонорном элементе, нежели на глубинной музыкальности поэтического слова. Да и все перечисленные попытки ввести музыкальную стихию в поэзию были либо утопичны и пробны (как у Малларме, Хлебникова и Белого), либо осторожны и окказиональны (как в американской традиции). Мне кажется, что лишь Елизавете Мнацакановой удалось приблизиться к осуществлению оригинального проекта (словомузыки), который значительно глубже погружается в синтетическое единство музыки и слова. Далее, в последующем очерке, нам предстоит увидеть, как это единство удерживает в себе распадающееся в поэзии XX в. слово, как деформация языка и смысла в поэтической речи согласуется с попытками «собрать язык» заново за пределами конвенционального «логоса».

<sup>73</sup> Выходила отдельными частями с 1940 по 1978 г.

<sup>74</sup> Перевод наш, по изданию [Zukofsky 2011]. — В. Ф.

### 13. МЕЖДУ БЕДНОСТЬЮ ЯЗЫКА И БЕЗДНОЙ РЕЧИ. ДЕФОРМАЦИЯ ЯЗЫКА И КРИЗИС ЗНАКА В ПОЭЗИИ XX—XXI ВВ.

Я испытывал слово на огне и на стуже,  
Но часы затягивались все туже и туже.

*Александр Введенский. Серая тетрадь*

Бессмыслица не относительна. Она — абсолютная реальность — это Логос, ставший плотью. Сам этот личный Логос алогичен, так же как и Его вочеловечение. Но эта бессмыслица стала пониманием моего существования. Понять бессмыслицу нельзя: понятая бессмыслица уже не бессмыслица. Нельзя также искать смысл бессмыслицы; смысл бессмыслицы — такая же, если не большая, бессмыслица. «Звезда бессмыслицы» — есть то, что нельзя услышать ушами, увидеть глазами, понять умом.

*Яков Друскин. Чинари*

Когда бы слово было меньше семени,  
В нем не было б любви к бессмыслице и темени.

*Ольга Мартынова. Введенский (поэма)*

#### **Вавилонская впадина: глоссолалия как исцеление болезни языка**

Фильм Фрэнсиса Форда Копполы «Молодость без молодости», снятый по мотивам одноименной новеллы Мирчи Элиаде, повествует о драме профессора лингвистики, отправившегося на поиски происхождения человеческого языка. Не преуспев на этом пути в своей долгой карьере, на восьмом десятке жизни он переживает мистический удар, превращающий его в молодого человека. В результате травмы и шока у него вдруг обнаруживается дар говорения на языках, в том числе на санскрите, древнеегипетском, вавилонском, шумерском и даже неизвестных науке языках. Его голос оказывается зависшим вне про-

странства и времени и обретает способность транслировать любые языки человеческого рода. В конце концов он оказывается доведенным до состояния, когда незнакомые речи одолевают его речевой аппарат, и ему остается лишь выкрикивать нечленораздельные звуки в приступах экстатического пророчества. Первозызык, искомый им в прежней жизни, выплескивается из него теперь в виде невнятных, болезненных выкриков, понятных лишь ему самому.

Драма, описанная в этой фантастической картине, отсылает к вполне реально существующему фантазму человеческой культуры — утопии первозданного языка, так занимавшей философов, поэтов и лингвистов от романтизма до модернизма. Поиски «универсального», «совершенного», «первоначального», «фантастического» языка сопровождают всю историю человеческой культуры<sup>75</sup>. Мысль философов — к примеру, Ж.-Ж. Руссо и Дж. Вико — о первоначалах человеческого языка переключалась с мистически-поэтическими откровениями Я. Беме, Новалиса и Ф. Гёльдерлина о «речи природы», «чистой речи» и «абсолютном языке». Для поэтов-визионеров наличный язык — лишь наложение на каком-то более древнем, более девственном слове природы — внешней или внутренней. Однако в 1866 г. официальная лингвистика — в лице Парижского лингвистического общества — наложила запрет на изучение глоттогенеза, и дальнейшие прозрения об истоках языка выплеснулись в область чистого словотворчества в поэзии, начиная с «самородного слова» Ст. Малларме, продолжившись в «воображаемой филологии» В. Хлебникова и разветвившись в различного толка поэтические утопии звука. Лишь причудливая диспозиция советской мысли о языке могла породить такой позднейший казус, как «научная» палеолингвистика Н. Я. Марра, вернувшая, казалось бы, вопрос о происхождении языка в академическую плоскость. Но мираж был со временем развеян, и от марристовской «яфетидологии» осталось, возможно, единственное позитивное наследие в лице сына академика — поэта-заумника Ю. Н. Марра. Авангардная «юность» потомка-стихотворца оказалась более провидческой, чем полустарческий маразм отца-мифотворца. Глоссолалия оспорила у глоттогенеза историческое право на первослово.

Между тем еще в Библии возникает идея о «говорении на языках». По библейскому преданию, после разрушения Вавилона и смешения человеческих языков у людей возникает потребность найти единый

<sup>75</sup> См. об этом [Yaguello 1984; Augoux (éd.) 1985; Olender 1989; Эко 2007].

язык общения со Всевышним. Такая потребность находит свое разрешение в чуде Пятидесятницы, сошествия Святого Духа. В деяниях апостолов дар новых языков, глоссолалия, уравнивается со способностью пророчества. Глоссолалия характеризуется здесь как тайный язык, недоступный для обыденного понимания, и ассоциируется с языком птиц и ангельскими речами. Однако тут же мы встречаем другой миф — вместе с даром говорения Святой Дух приносит и дар истолкования. Будучи непонятной, глоссолалия предполагает и свою интерпретацию. Таким образом, идея говорения на языках осознается как «Вавилон наоборот»<sup>76</sup>, и она соответствующим образом оценивается в Священном Писании — если при строительстве башни достижение людьми полного взаимопонимания и единого языка расценивается как гордыня, то в эпизоде о даре Пятидесятницы непонятные людям, но единые при общении с Господом новые языки превозносятся как преодоление вавилонской катастрофы. Об этом, в частности, размышляет С. Булгаков в «Философии имени», отмечая, что победить многоязычность как следствие вавилонского смешения языков и восстановить человека в его нормальном отношении к языку позволило чудо Пятидесятницы:

Как следует понимать этот чудесный дар языков из природы самого языка? Это означает лишь, что исцелилась его болезнь, состоящая в затуманенности смысла, и возвращалась естественная, первозданная его прозрачность и единство, которое было свойственно ему от Адама до вавилонского смешения. Вследствие этого снималась пелена многоязычия [Булгаков 1999: 54, 55].

О взаимобратности вавилонского и пятидесятнического мифов и даре языков как следствии сошествия Святого Духа пишет также П. Флоренский, характеризуя его как «событие воссоединения человечества в взаимном понимании» и как «аналогическое, но обратное направленное, событию раздробления человечества в смешении языка его» [Флоренский 2000а: 197]. Среди черт таких «языков» отмечаются его прозрачность для говорящего при внешней непонятности

---

<sup>76</sup> Во французском языке этот «переворот» можно разглядеть в метафорах «башни» и «ямы». Вавилонская башня (Tour de Babel), оборачиваясь с ног на голову, превращается в Вавилонскую впадину (Trou de Babel). Недостроенное здание единого искусственного языка, обрушиваясь, образует воронку, на дне которой — недоступные залежи человеческого праязыка.

со стороны и желание найти источники творчества первоязыка, утраченного человечеством в Вавилоне. Уже в Библии намечается антиномия, которая будет сопровождать любые проявления глоссолалии в позднейшие эпохи, а именно антиномия «понимание непонятого», иными словами, осмысление бессмыслицы<sup>77</sup>.

Помимо библейских контекстов, можно упомянуть свидетельства глоссолалической речи в самых разных традиционных культурах, как христианских, так и нехристианских (например, в шаманизме и различных сектах)<sup>78</sup>. Особый всплеск эта тематика приобретает на рубеже XIX—XX вв., как в области практики, так и в области ее теоретического осмысления. Начиная с первого десятилетия XX в., глоссолалия как практика и предмет изучения представлена тремя основными своими разновидностями: религиозно-мистической, психопатологической и поэтической (лудической). Все три разновидности при этом оказываются взаимно переплетенными. Так, фрейдовские «Исследования по истерии» обращают внимание психологов на афазию и болезненное речепорождение. Распад членораздельности ассоциируется с психическими механизмами и трансформацией глубинного «я». Зарождающаяся психология религиозного опыта, основы которой закладывает в США У. Джеймс, использует первые достижения психопатологов и применяет их к медиумам-спиритам. Ученик Джеймса, швейцарский психолог Теодор Флурнуа, предпринимает невиданную авантюру, участвуя в спиритических сеансах своей соотечественницы, ясновидящей Хелен Смит. По результатам этих сеансов Флурнуа публикует в 1899 г. научную монографию под названием «Из Индии на планету Марс: исследование одного случая сомнамбулизма и глоссолалии» [Flournoy 1899], в которой представляет детальнейший анализ протоколов проведенных с г-жой Смит медиумических сеансов. Впервые в истории глоссолали (практикующий глоссолалию) и глоссолог (интерпретирующий глоссолалию) объединили усилия, чтобы провести «полевую работу», столь же визионерскую, сколь и научно выверенную.

Не вдаваясь в подробности этой истории<sup>79</sup>, стоит сказать, что в своих спиритических сеансах г-жа Смит проживает три медиумиче-

---

<sup>77</sup> О философских, антропологических и историософских импликациях этого мифа см. [Compagnon 1979; De Certeau 1980; Agamben 1983].

<sup>78</sup> См. [Lombard 1910; Goodman 1972] и особенно [Pozzo 2013].

<sup>79</sup> См. подробнее в [Feshchenko, Lao 2013].

ских цикла, два из которых представляют особый лингвистический интерес. В первом она воображает себя на Марсе общающейся с обитателями планеты, во втором — перемещается в древнюю Индию. Соответственно, психолог Флурнуа фиксирует и транскрибирует два языка — «марсианский» и «санскритоид». Чтобы разобраться в этих языковых фантазиях, он взывает за помощью к нескольким видным филологам своего времени, среди которых был Фердинанд де Соссюр, считавшийся на тот момент выдающимся индоевропеистом, хотя он еще и не стал пионером в теоретическом языкознании. Самое интересное в этих наблюдениях Соссюра — повсеместный поиск смысла в бессмысленной на поверхности глоссолалии. Он допускает, что такая иллюзия смысла может быть результатом языковой игры (те же самые аргументы он приводит и в своих исследованиях по анаграммам, в том числе анализируя стихотворные тексты Дж. Пасколи, современного ему итальянского поэта). Тем не менее в глоссолалии Соссюр обнаруживает механизм, свойственный любому существующему языку, с его принципом структурности, арбитранности и дихотомии знака<sup>80</sup>.

Сомнения Соссюра по поводу правомерности поиска смысла в бессмыслице, а также его колебания в вопросе о том, считать ли эти опыты проявлением сознания или бессознательного, впоследствии были рассеяны Теодором Флурнуа. С позиции парапсихологии он заключил, что глоссолалия такого рода не сводится ни к экстатической и бессвязной речи, практикуемой представителями религиозных движений (например, пятидесятников), ни к модификации реально существующего иностранного языка. Согласно Флурнуа, речь скорее идет здесь о словотворчестве в его предельном выражении — о глоссопозисе, производстве совершенно нового языкового образования со своими элементами посредством подсознательных процессов личности глоссолала.

Подобного рода глоссопозис будет практиковаться в дальнейшем уже в художественной и литературной среде. Хелен Смит становится прототипом героини романа А. Бретона «Надя», которая открыто в тексте ассоциируется с швейцарской ясновидящей. А Г. Стайн, занимавшаяся опытами автоматизма восприятия в лаборатории У. Джейм-

---

<sup>80</sup> Языковые игры Соссюра были переосмыслены в недавнем перформансе швейцарских поэтов Ж. Демьерра и В. Барраса «Voicing through Saussure» (2011), представляющем собой голосовые импровизации из заумных слогов по мотивам индоевропейских штудий Соссюра.

са в студенческие годы, выстраивает свои тексты, как будто упражняясь в словесном автоматизме. В те же годы в Европе, в особенности в Швейцарии, набирает популярность творчество душевнобольных, тексты и рисунки которых вводятся в обиход актуального искусства и формируют особое направление ар-брют. Их живописные работы выставляются в галереях, а тексты печатаются и исследуются академическими учеными. Апогеем этого «глоссололического» движения выступают поздние тексты А. Арто, написанные им в клинике для душевнобольных. В пьесе «Покончить с Божьим судом» (1947) язык превращается в поток нечленораздельной речи, регистрирующей распад языковой связности автора, оказывающегося в ситуации предельного экзистенциального опыта<sup>81</sup>.

### **«В бреде боя бессмыслиц»: звукословие, заумь, звукопись**

Настоящий ренессанс идеи глоссолалии проявился в поэзии русского символизма и авангарда начала XX в. В русской культуре было немало исторических предпосылок к сакральному отношению к звукам речи и их мистической связи со смыслом и бессмыслицей. И об этом свидетельствует книга филолога и историка религий Д. Г. Коновалова, вышедшая в 1908 г. [Коновалов 1908]. Магистерская диссертация Коновалова имела достаточную популярность в русских литературных кругах 1910-х гг., в особенности в кругах футуристов и формалистов. Виктор Шкловский цитирует Коновалова в своей статье «О поэзии и заумном языке», заручаясь фактами «языкоговорения» в их связи с заумной поэзией футуризма [Шкловский 1916].

Глоссолалия принимается В. Шкловским как некая протомодель поэтической деятельности будетлян. Впрочем, для него важна в глоссолалии чистая бессмыслица, заумная звукоречь. Такой подход был раскритикован Андреем Белым, например, в «Жезле Аарона», где он использует понятие глоссолалии с негативной оценкой, утверждая, что футуризм отрывает форму от содержания, а звук от смысла: «г л о с с о л а л и я же футуристических звуков — срывание плода древа слов, древа смыслов для корыстного, плотоядного поедания материи звука» [Белый 2006а: 416]. Глоссолалия здесь ассоциируется с отрывом материальной оболочки звука, фонетики, от понятийного ядра, семантики. Здесь А. Белый протестует, конечно, против радикального заумного фланга футуристов, представленного А. Крученых. Думается, если

<sup>81</sup> Глоссолалии Арто касаются работы [Tomiche 1996; Рясов 2011].



бы он был лучше знаком с Велимиром Хлебниковым, он нашел бы у него немало общего со своими чаяниями «новой поэзии». Хлебников тоже использует в своих текстах глоссолалию, однако, в отличие от сонорной бессмыслицы Крученых, для него «языкоговорение» служит одним из составных элементов в построении единого языка. Различные вариации глоссолалии получают у него наименования особых языков — звездного языка, языка птиц, языка богов и т. д. (в «сверхповести» «Зангези») <sup>82</sup>.

В сущности, утопически-глоссолалический проект В. Хлебникова представляет собой ту же самую идею перевернутого Вавилона, как бы «Вавилонской скважины», которую он бурит сквозь толщу существующих языков с целью отыскания праязыка, который был бы понятен всем имеющим творческий дар понимания. Языковое многообразие, по Хлебникову, является результатом забвения исконного универсального языка, языка до-вавилонского. Стоит отметить между тем, что глоссолалия у В. Хлебникова играет иную роль, чем в библейских и мистических контекстах. Его утопия направлена на пересоздание до-вавилонского единого языка, на воссоздание смысла посредством звуковых характеристик многих языков. Схожие ассоциации заумного языка с христианской глоссолалией возникали и у последователя Хлебникова А. Туфанова, который в комментарии к своему стихотворению «Весна» писал: «В процессе заумного творчества и эти простые морфемы разрубаются и получают простые звуковые комплексы, осколки английских, китайских, русских и др. слов. Происходит именно своего рода “сошествие св. духа” (природы) на нас, и мы получаем дар говорить на всех языках» [Туфанов 1924: 12]. Примерно в те же годы О. Мандельштам в своей статье «Слово и культура» охарактеризовал современную ему поэзию, используя понятие глоссолалии, как «концерт языков», когда «в священном иступлении поэты говорят на языке всех времен, всех культур». Поэтическая глоссолалия начинает играть роль объединения разных культур посредством поэтического языка и противостоит в таком виде эрудиции: «В глоссолалии самое поразительное, что говорящий не знает языка, на котором говорит. Он говорит на совершенно неизвестном языке. И всем и ему кажется, что он говорит по-гречески или по-халдейски. Нечто совершенно обратное эрудиции» [Мандельштам 1990: 171]. Благодаря этому разноязычью (не вавилонскому, унифицирующему,

---

<sup>82</sup> О связи зауми и глоссолалии в русском авангарде см. [Гречко 1997].

а пятидесятническому, уникализирующему) слово становится «тысячествольной цевницей», в которой каждый голос свободен в своем выражении, а логос-Психея свободно выбирает свои значения и вещи: «И вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа вокруг брошенного, но не забытого тела» [Там же].

Эта интуиция Мандельштама раскрывается в полную силу в «Глоссолалии» А. Белого, где проблематика говорения на языках в поэтическом исполнении находит свою вершинную форму<sup>83</sup>. Так же как и Хлебников, Белый переистолковывает библейский миф о глоссолалии, чтобы создать свою теорию связи звука со смыслом в их исторической эволюции через всю историю языка и на материале различных языков. Большинство этимологизаций здесь, несомненно, поэтические и фантастические, хотя для сочинения поэмы использовался целый ряд авторитетных лингвистических трудов (А. Мейе, М. Мюллер, А. Потебня и др.), которые служат ему для подтверждения гипотезы о близости определенных индоевропейских корней. Имитируя методы компаративных грамматик, Белый отправляется на поиски истока древнего сознания, представленного в первичных элементах индоевропейских языков: «В древней-древней Аэрии, в Аэре, жили когда-то и мы — звуко-люди; и были там звуками выдыхаемых светов: звуки светов в нас глухо живут; и иногда выражаем мы их звукословием, глоссолалией» [Белый 2002: 14]. Как истинный глоссолали, Белый верит, что звук первичен в языке, и если какие-то из звуков могут казаться непонятными для людей его времени, значит в них заключен скрытый смысл в истории слов<sup>84</sup>.

Другая стратегия «возрождения языка» через поэтическую глоссолалию предлагается «заумником» Ильей Зданевичем. Еще в ранних своих выступлениях в защиту чистой заумной поэзии («звукописи» в противовес «знакописи») он апеллирует к языкоговорению. Используя те же источники, что и В. Шкловский в «Поэзии и заумном языке», Зданевич, однако, отличает «глоссолалию заумной поэзии» от «звукового орнамента» (рукопись 1913 г. «О письме и правописании»). По его мнению, символизм зашел в тупик, и заумная поэзия в чистом виде неизбежна. Шкловский же лишь задается вопросом, возможна

---

<sup>83</sup> Знаменательно, что первые фрагменты «поэмы о звуке» Белого опубликованы в том же самом сборнике «Дракон», в котором была напечатана статья Мандельштама «Слово и культура».

<sup>84</sup> Подробнее о «глоссологии» А. Белого см. [Фещенко 2011а].

ли настоящая поэзия на чисто заумном языке, и с воодушевлением приводит пророчество Юлиуша Словацкого: «Настанет время, когда поэтов в стихах будут интересовать только звуки». Для Зданевича это время уже настало, и он не останавливается на звуковых достижениях прочих футуристов, что приводит его на следующем этапе к звуковому экстремизму дада.

Свою аргументацию Зданевич-Ильязд разворачивает и позже, в докладе 1922 г., читанном им, как указывается в публикации, в некоей «Медицинской академии» в Париже [Зданевич 1982]. В этом докладе он от лица себя, а также своих «союзников» Крученых, Хлебникова и Терентьева сообщает о том, что человечество страдает некоей «жемчужной болезнью», лечение которой не может в настоящее время предложить никто, кроме «Компании докторов из 41 градуса». В чем же, по мнению докладчика, проявляется эта болезнь? Оказывается, что она связана с поражением человеческого языка и проявляется, по словам Ильязда, «в виде твердых зерен в складках организма живого языка» («langage vivant»). Далее следует объяснение причин возникновения этой болезни. Они связываются с самим процессом обособления человеческого языка, перерождения его из состояния языка животных, в котором звуки служат «эхом эмоциональных состояний животных» и «бесцельны по своей природе», в состояние целесообразное, в котором звуки становятся «носителями мыслительных частиц» и служат цели коммуникации. Но язык может оказываться в аномальной зоне — он возвращается время от времени к своему до-языковому состоянию. Тут-то, согласно Ильязду, и образуется эта самая «жемчужная болезнь», которая может быть, впрочем, исцелена. Далее в тексте становится понятно, что лечение этой болезни — поэтическая задача и что с ней неудачно справлялись все предыдущие школы в поэтической «медицине». Ее задача «заключается не в том, чтобы вовсе изолировать жемчуг от окружающего его живого языка, как того требовала парнасская школа, или чтобы дать место одностороннему истечению выделений жемчуга в здоровую среду, согласно мнению эстетической школы, или, наконец, односторонне питать его соками живого языка, как учила о том школа реалистическая». Итак, проясняется, что под жемчугом здесь имеется в виду звукопись и вообще звуки языка, а жемчужная болезнь — очевидно, это вообще звуковая «заумь»<sup>85</sup>.

---

<sup>85</sup> Более полно глоссологические аспекты Зданевича рассматриваются в [Фещенко 2013].

**«Логос, ставший плотью»  
и «семиотическое молчание»:  
в предчувствии утраты речи**

Поэтические стратегии В. Хлебникова, А. Белого и И. Зданевича в обосновании нового поэтического языка на глоссолалических началах представляют одно из направлений «деформации языка» — они стремятся либо обогатить язык новыми смыслами (Белый), либо построить новый, более совершенный язык взамен существующего (Хлебников), либо «вылечить» наличный язык лекарством звукописи (Зданевич)<sup>86</sup>. Разложение слова тут не подвергает сомнению саму языковую способность — пересоздания мира посредством языка. На следующий — решительный шаг идут обэриуты-«чинари», подвергая скепсису саму способность языка отражать или создавать мир. Борьба со смыслами ведется здесь посредством разрушения логических связей высказывания.

Александр Введенский переходит от глоссолалии ранних стихов к алогизму как «поэтической критике разума» и бессмыслице как чистому «инструменту возвышения»<sup>87</sup>. Если в ранних стихах еще используются хлебниковские и зданевичевские заумные отрезки текста, имитирующие детскую речь, сектантскую глоссолалию, фольклорные заговорные формулы, тайнопись или иностранную речь («ны моя ны», «шопышин А шопышин А шопышин а», «дошка дошечкаА дошка», «ТАКУШТО как ШИНКИЛЬ», «ИКРАЙ-БЕЛЫ», «ХНОК», «огл агнь пропе» и т. п.<sup>88</sup>), то начиная примерно с 1926 г. глоссолалические элементы уступают место «игре в бессмылицу» на другом уровне языковой дискурсивности. В стихотворении «Острижен скопом Ростислав», посвященном Д. Хармсу, появляются строчки-вопросы типа «что значат ЭТИ ПИСЬМЕНА?» и «язык вложит?», а персонажи «не говорят лишних слов». Начинается проект по верификации самого языка и значения, и распаду подвергаются уже связи между смыслами, уподобляясь разложению окружающего мира на бесконечно малые точки опыта. На смену глоссолалии как звуко-

---

<sup>86</sup> Вспомним, что С. Булгаков связывал с глоссолалией исцеление от болезни языка.

<sup>87</sup> См. статью [Чухров 2004].

<sup>88</sup> О зауми и глоссолалии Введенского в исполнении музыканта группы «Аукцыон» Леонида Федорова см. [Цвигун, Черняков 2008].

вой утопии за пределами логоса приходит алогизм как орудие борьбы с чрезмерно разумным, тотализирующим логосом.

Подобно Гертруде Стайн, утверждавшей «конечную простоту» любой «чрезмерной усложненности», Введенский исходит из того, что наличный язык ограничен в своих возможностях передать содержание мира, равно как неспособен адекватно выражать суть таких процессов, как время, смерть, человеческое «я», и тому подобных. В «Некотором количестве разговоров» встречается ремарка от автора: «Уважай бедность языка. Уважай нищие мысли». Но за «бедностью языка» Введенский видит бездну бессмысленного («звезду бессмыслицы») в пьесе «Кругом возможно бог»: «горит бессмыслицы звезда она одна без дна»). «Без дна» она потому, что предполагает бесконечно противоречивое, так сказать, «бездонное», понимание. Тогда как в обыденной коммуникации противоречие недопустимо, смысл должен иметь «дно» (вот почему разумный «польский господин» из пьесы «Пять или шесть» «повсюду видит дно»).

Яков Друскин определяет поэтический метод Введенского как «семиотическое молчание». Его поэзия свидетельствует, что несказанное не просто гораздо важнее и шире сказанного (на чем стояла, например, поэзия символизма), это несказанное гораздо более реально, чем сказанное (умолчание реальнее, чем высказывание); если плыть по поверхности языка, следовать его логическим схемам, так называемое понимание не приводит к реальности, потому что знаки языка — это всегда знаки знаков, и они никогда в пределе не доходят до реальности. Задача Введенского — опустошить знак, но не просто лишить его смысла (как поступают, например, дадаисты), но оставить на месте смысла его мнимый элемент (антисмысл). Если понимание в обыденной коммуникации связано с отождествлением знака с обозначаемым (референтом или денотатом), или иначе — текста с контекстом, то непонимание в нулевой коммуникации Введенского связано с растождествлением знака и его референта, текста и контекста. Вот почему для адекватного восприятия такого рода текстов более релевантно непонимание — как позитивное понятие. Непонимая, мы открываем себе более непосредственный доступ к реальному, — так рассуждает Введенский. Уместно в этом отношении привести высказывание Х.-Г. Гадамера о том, что «отказ языка служить нам свидетельствует о его способности искать выражение для чего бы то ни было, а сама утрата дара речи есть уже некоторый вид речи; эта утрата не только не кладет конец говорению, но, напротив, позволяет ему

осуществиться» [Гадамер 1991: 43]. Такие ситуации (утраты речи) возникают и в повседневном общении (например, в случае «молчаливого согласия», «немотствующего удивления» или «немой очарованности», ряд может быть продолжен...). Просто мы, как правило, не придаем этим ситуациям, ситуациям «косвенного говорения», большого значения; так же и в лингвистике — изучаются чаще механизмы прямого говорения, и соответственно — прямого понимания. Семиотика умолчаний, речевых пауз, задумчивости остается, как правило, за скобками исследования.

Как показала И. Сандомирская в недавнем исследовании о насилии и бессилии слова в сталинский период, обэриутские уходы в молчание, апофатику и алогизм были связаны в том числе с давлением языка эпохи. Парализованное властью и насилием слово «как бы теряет свою телесность, превращаясь в “бормотание”, в тайнопись, в обэриутскую трансцендентальную алхимию» [Сандомирская 2013: 9]. Некогда активное слово впадает в состояние, когда «на место субъекта речи становится пациент, не агент речи, но “жертва” языка... когда слово уже не несет в себе смысла» [Там же]. Об этом, как показывает Сандомирская, все романы другого обэриута — К. Вагинова с его диалогизированно-пародийной прозой. Думается, что поэзия Введенского была тем последним судорожным рывком агонизирующего уже поэтического слова в эпоху политического террора, когда поэтическое высказывание за пределами логоса потеряло все шансы на выживание<sup>89</sup>. Пространство бытования такой поэзии съезжилось в конечном итоге до маленького запертого на ключ чемоданчика Д. Хармса с рукописями «чинарей», пронесенного Друскиным через блокаду, войну и послевоенные гонения. А самому Друскину не оставалось ничего, кроме как уйти в апофатическую аскезу дневниковых записей с комментариями к стихотворениям Введенского. Распад логических связей в языке поэзии был насильственно прекращен, уступив место в истории радиоактивному распаду атома на советских полигонах.

---

<sup>89</sup> В этом отношении выглядит несколько странным другое утверждение И. Сандомирской, что «жест обэриутов оказался оптимальной стратегией письма и практикой выживания <...> в сталинском символическом режиме» [Сандомирская 2013: 342]. Думается, случилось совсем наоборот — их «стратегия письма» не выдержала сталинского режима языка и поэтому была отброшена историей на все долгие уже и послесталинские годы...

### «Тишина пред-слова» и «тайная музыка слова»: поэзия после утраты речи

Растворение языка в деформированной речевой стихии как результат катастрофических процессов в истории и обществе было продолжено в послевоенное время уже на почве других языков, в отсутствие возможности высказывания за пределами логоса в советском поэтическом дискурсе<sup>90</sup>. Преемником де(идео)логизированного слова Хлебникова, Мандельштама и — косвенно — Введенского стала после войны поэзия Пауля Целана. Его концепция «решетки языка», предполагающая понимание языка как средства поэтического со-общения сквозь тюремный режим идеологического насилия («технологоса» в терминологии И. Сандомирской), побудила поэзию снова обратиться к «немым», «молчаливым» и «умалчиваемым» зонам языковой дискурсивности. Хайдеггеровским «толкам» и беньяминовской «болтовне»<sup>91</sup> масс в условиях авторитарной вавилоподобной власти языка было противопоставлено целановское внутреннее «бормотание». В стихотворении «Тюбинген, январь» Целан взывает к глоссолалии древних пророков: «Приди, / приди ныне / в мир человек, / человек со светозарной / бородой патриархов — он бы смог, / говори он / про эти времена, / смог / лишь бормотать, бормотать, ну, да ну же... же» [Целан 2008: 129]<sup>92</sup>. В конце стихотворения помещается бессмысленное слово «Палакш», повторенное дважды, — отсылка к глоссолалии в поэтическом бреде Гёльдерлина. *Kamalattasprache* — гёльдерлиновская «невнятица» — призывается для передачи того за-логосного опыта, который подавляется Словом власти. Многоязычие народов и «толков» снова преодолевается косноязычием поэта: «Ты вытравил языка твоего / лучистым вихрем / пеструю болтовню — / стоязыкую нажать — / лже- / стих, не- / стих» [Там же: 213]. Расщепление слов на приставки, раздробление лексем, атомизация предлогов, союзов и

<sup>90</sup> Аллегорически эта эпоха поэтического безвременья и утомленности «большими словами», переходящей в «крик», но не находящей еще своего нового слова, передана в блокадном стихотворении Геннадия Гора: «Ручей уставши от речей / Сказал воде что он ничей / Вода уставшая молчать / Вдруг снова начала кричать» [Гор 2002: 136].

<sup>91</sup> Эта идея, по-видимому, восходит к мыслям Ст. Малларме. См. об этом в предыдущем нашем очерке.

<sup>92</sup> В немецком оригинале «лишь бормотать, бормотать» буквально резонирует с древнегреческим *glossas lalein* («говорить на языках»): «nur lallen und lallen».

частиц, свойственная поэзия Целана, — все эти приемы учреждают новый виток деформации заостренного языка. Сталинская логика террора и холокост в нацистской Германии в равной мере доводят слово поэтов — Введенского и Целана — до алогической дрожи. Так, для современного поэта Марии Степановой эти поэты образуют своего рода пару: «...они как бы стоят по разные стороны одной катастрофы: Введенский при входе, Целан по ту сторону» [Степанова 2013].

Во многом через посредство П. Целана идея расщепления слова возвращается в русскую поэзию в лице Геннадия Айги и Елизаветы Мнацакановой. Айги предоставляет слово неслышным «пространствам тишины» («Молчание — дань, а себе тишина»), мистическому «пеню без слов», «местам не-мысли», «пустым сценам», «долгим паузам» и «спокойствию гласных». Голоса в такой поэзии нуждаются в множественных знаках препинания, точнее сказать — знаках «прекращения» мысли и речи (как, например, в стихотворении «Островок ромашек на поляне»). Смысл-логос очищается разрывами между словами, между морфемами. Алогизм находит себе новое пространство выражения: «Замечаю одно: что-то зыбко-алогичное, ранее незнакомое, становится в этой работе вполне “логичным”, словно я учусь разговаривать на каком-то новом для меня языке» [Айги 2001: 157]. Молчащая поэзия Айги — это поэзия, «говорящая некоторым иным способом» [Там же: 158], «тем существенным Словом, в котором таится и тишина пред-Слова» [Там же: 159]. Глоссолалия здесь присутствует и в чистом виде, как наследие чувашского шаманизма, и в преображенном — как межъязыковая прозрачность, как «гул языка», резонирующий в разных национальных идиомах. Таким образом, она преодолевает не только унифицирующее «вавилонское скопление» языков во имя уникальной транслингвистической речи, но и национальную ограниченность стиха.

Г. Айги и Е. Мнацаканову сближает, среди прочего, особо чувствительное отношение к музыкальности стиха, гарантирующей слитность языковой материи при всей раздробленности и логической бессвязности ее элементов. Особенно значимо для такой поэтики наследие А. Веберна и атональной музыкальной традиции. Еще Я. Друскин замечал близость поэтики бессмыслицы А. Введенского с додекафонными техниками. Подобно тому как в атональной музыке нарушается принцип тяготения звуковых высот и звуки становятся значимыми сами по себе, по их положению в серии звуков — так в алогической поэзии нарушается принцип семантической связи и



слова претерпевают десемантизацию. В каждой строчке Введенского дана основная мысль и слово-погрешность, смещающее логическую структуру высказывания.

По такому же фарватеру движется поэтическая речь Е. Мнацакановой. Музыкальное интонирование, свойственное ее поэзии<sup>93</sup>, вносит в наличный язык, в царство расщепленного логоса, новую общность звука и смысла, голоса и феномена. Как пишет А. Глазова, «в этом разделении, в этой первородной цезуре черпает начало поэзия. Поэзия сама наносит себе раны в поисках истинной сущности языка, в попытке преодолеть разделение, достичь новой общности, нового слияния» [Глазова 2003].

Находясь в «больнице для бедных», «лазарете невинных сестер», Е. Мнацаканова пишет «Реквием» — свой опус магнум, свою ораторию, звучащую как лаборатория слова, где «голоса оживают в звуках и буквах». По позднейшим комментариям самой поэтессы, «Реквием» — «новая модель и новое слово». Слово здесь подвергается распаду, словно тела в лазарете под воздействием болезни. Частицы слов, развеянные по странице партитуры, — будто бы расчлененные органы чувств, связанные, однако, музыкальным законом согласования. Создается поэтическое пространство «боли», когда речь становится бессвязной, но одновременно стремится к заживлению силами нового буквенного и звукового порядка:

Брат Септимус	едва ли
едва ли е два	бо два ли
либо два	бо три ли
ли два	бо много
ли	там бы
бо два ли	ло
бо три ли	
бо много там бы	либо много там бы
ло	ло либо бы
невидимых	ло

[Мнацаканова 2003]

Целановское «бормотание» (которое есть, как пишет И. Сандомирская, «свидетельство автодеформации слова» [Сандомирская 2013:

<sup>93</sup> См. об этом в предыдущем очерке.

324] здесь приобретает силу какого-то лечебного заговора, магически преобразующего словесный поток:

Бродит смерть в беде братбродбраток  
 Ходит снег тябрябродитбред бродитбродбро  
 По колено дитбраток  
 В дожде тябрябродитбратзабродомбрат  
 Бродит брат забратомбратзабратомбратбро  
 [Мнацаканова 2003]

Языки накладываются друг на друга, вскрывая межъязыковые швы:

лейтесь **eis** смейтесь **eis** слейтесь **eis** светитесь **eis**  
 святые **eis** святые **ewig** светом **ewiges** вечным **eis**  
 [Там же]

Подобные техники характерны и для таких «музыкально ориентированных» современных поэтов, как Лариса Березовчук (использующая глоссолалию в своих «Рагах» из композиции «Обреченные на фальстарт») и Сергей Завьялов (в стихах которого, как замечает А. Скидан, «экспансия глоссы превращается в настоящую глоссолалию, а партитура оказывается рассчитанной на множество голосов» [Скидан 2001: 55]).

«Реквием» Мнацакановой (как и ее же «Маленький реквием» из книги «Arcadia», как и «Предчувствия реквиема» Г. Айги, как и во многом уже «Реквием» А. Ахматовой) — это еще и реквиемы по перевозданному, с трудом прорывающемуся сквозь толщу языка потоку бездонной прозрачной речи. По тому слову, которое в детском восприятии еще не расчленено на значения, как фраза «звонкоиволга» из детской песни, которая, совмещаясь по звучанию с фразой из басни Крылова «и волк ягненка уволок», становится основным мотивом книги Мнацакановой «Метаморфозы» [Netzkowa 1988]. Возвращаясь к глоссолалическим прозрениям Андрея Белого, Мнацаканова отмечает для себя их действенную силу:

Лик замаскирован, задрапирован, завешен, занавешен покрывалом, расписанным невиданными, непонятными знаками; знаки эти — огненные письмена. Невидимый Маг посылает свои сигналы при помощи знаков, известных лишь ему одному. Но знаки эти обладают таинственной, МАГИЧЕСКОЙ силой; складываясь в некие фигуры и образуя при этом прямую линию, они проникают сквозь толщи и наслаения времен, столетий, ВЕКОВ — и ПРОСТРАНСТВ [Мнацаканова 2004].

Магия слов, «чей смутный смысл остается неразгаданным», продолжает оставаться механизмом обновления и «лечения» языка.

### **«(а ФА зия)ет ДО темна»: минимализация алогичного**

Музыкальная линия в деформации языка радикализуется в поэзии Анны Альчук, достигая предельной минимализации языковых средств. Если в своей первой книге «Двенадцать ритмических пауз» (1994) автор строит стихотворную речь на обозначенных в названии паузировках, умолчаниях между словами, то в более позднем сборнике «не БУ» (2005) поэтический материал свертывается к композициям из кратких слогов, напоминающих ноты («побег из (тем НО ТЫ)»). В качестве нот выступают части слов, звучащие то как пунктирные отрывки смыслов, то как частицы и междометия, размечающие пространство стиха. Так, слог «но» словно отъединяется от слова «сказано», разбивая его пробелом на лексему «сказа» и союз «но» («сказа НО»), а словосочетание «как бы то ни было», наоборот, смыкается в нерасчлененную глоссолалическую секвенцию «как-бытонибыло». Освобожденные от привязанного морфологически смысла, частицы слов структурируют заумные последовательности звуков наподобие музыкальных гамм: «в хру — ст-альном МИ / РЕ после ЛЯ / (а ФА зия)ет ДО темна» [Альчук 2005: 38]. Афазия в буквальном смысле управляет развертыванием стиха, заставляя звуки, их сочетания и пробелы-паузы между ними обнажать алогичную природу музыки, о которой писал А. Лосев в трактате «Музыка как предмет логики».

В совместной книге А. Альчук и Н. Азаровой «57577» [2004] место музыкальных и ритмических пауз занимают переосмысленные знаки препинания, функционирующие как перемычки смысла внутри раздробленного слова. Слова одновременно и дробятся, и соединяются в более длинные цепочки синтетических словосочетаний: «ракурс-отмерен- / рима-день-час-иначе- / ри-тм-ми-стерии», подчас с имплантацией иноязычных элементов: «я-там-у(з)нна-уоу-анну?»). Рассеяние букв и слогов связывается с образом бескрайнего и безбрежного моря («рас-сеянна-я / сле-д-за-сеянный-в-море»), перекликаясь через век с «беззначным» и «нулевым» морем А. Введенского и К. Вагинова («и моря беспредельный перелив» из его стихотворения «Музыка») — алогичной «бездной» языка.

Море как иероглиф бессмысленного значимо и для экспериментального стиха Ники Скандиаки. Название ее цикла «Руины моря»

указывает на вдвойне диссеминационный процесс — рассыпания и расплескивания, но при этом «невыразимый образ» собирается по кускам-каплям: «в руинах моря / толчки родства» [Скандиака 2006а]<sup>94</sup>. Используя в русле Айги—Альчук—Азаровой неординарные позиции слов в строке и разбивающие речь пунктуационные знаки, Скандиака устремляется в ту зону за пределами грамматики и логики, где высказывание отменяет и дискредитирует само себя, но в результате этого стирания остаются «разрывные следы»: «[ушаченные/утешенные] следы (звезды?) / искаженные следы / телефон» [Там же]. Поскольку «все ушли с фронта вещей» и «забывали родной язык», акт названия вещи оборачивается рассыпанием фразы:

зима/ (холодно: и)/ наладилась  
 новую ночь  
 с новым ветром без слов  
 надо было как-то назвать  
 меня подрезал какой-то мир  
 зеркальным, без слов  
 [Скандиака 2006б]

Но при этом остается «и право на речь», отвоевываемое у разумного логоса музыкой:

и право на речь —  
 музыка речи  
 ради связующих || ее констант  
 [Скандиака 2006а]

Музыка спасает де(идео)логизированное слово и возвращает ему чистоту «звучащего смысла». Попытки «поймать словесную лодку» вслед за Введенским, первым услышавшим «музыки однообразную походку», продолжают и развиваются и в наши дни. Поэзия открывает все новые пространства бессмысленного и до-смысленного. Обращаясь к «предтече» этих процессов Введенскому, Ольга Мартынова в своей поэме, посвященной «чинарю-авторитету бессмыслицы», призывает бессмыслицу к «непослушанию» разума:

<sup>94</sup> Ср. также с названием книги Наталии Азаровой и Алексея Лазарева «Буквы моря» (2008).

Как это распутать? —  
Послушай, из логики слов меня вывези,  
Так разуму я в колыбели сказала,  
В бессмыслицу связи и завязи —  
Но непослушен разум  
Младенческим приказам.  
[Мартынова 2007]

Балансируя между двумя полюсами бессмысленного — абсурдом как распадом языка и глоссолалией как собиранием «своего» нового языка по ту сторону логоса, — современная поэзия, таким образом, с успехом реализует на практике драматическую утопию профессора Доминика Матея из фильма-новеллы «Молодость без молодости». В отличие от несчастного героя новеллы М. Элиаде, истоки языка ищутся в данном случае не в глубине веков, а в глубинах поэтической речи, в хлебниковских «глухонемых пластах языка», следуя его путям «разложения слова». Из «бедного языка» и «бездны речи» в повседневной социальной коммуникации современная поэзия совершает рывок к его, языка, утраченному первоначалу, чтобы устремиться в потенциальность будущего. Кризис знака как звуко-смыслового единства и деформация языка в авангардной поэзии XX—XXI вв. возвращают слову (и первоначальному гераклитовскому Логосу) его предельную эстетическую остроту, энергичную действенность и творческую силу.

# **ЧАСТЬ IV**

## **ТЕОРИЯ ЯЗЫКА И ТЕОРИЯ ИСКУССТВА: ПАРАМЕТРЫ ОБЩНОСТИ**





## 14. ОБЩНОСТЬ ТЕОРИИ ЯЗЫКА И ТЕОРИИ ИСКУССТВА В СВЕТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СЕМИОТИКИ И ЛИНГВОЭСТЕТИКИ

Мы — забытые следы  
Чьей-то глубины.

*А. Блок*

Отгрызок яблока не заложен в яблоке.

*Ю. С. Степанов*

Есть чему удивляться, когда наблюдаешь, каким образом язык передает мельчайшие оттенки мысли, равно как и чувства, частично их же и формируя.

*К. Ажеж*

Языки не способны верно отразить то, что иногда именуют «состоянием души». Однако следует различать уровни этой неспособности.

*К. Ажеж*

«Вечное искушение лингвиста — использовать модели наук о живом» [Nagège 1985: 30].

В этом слегка ироничном суждении Клода Ажежа содержится не столько упрек, сколько интуитивно осознаваемые истоки, основания, наконец, — конструктивный принцип того, что мы в несколько расплывчатом виде именуем «языковым существованием» (более развернутое определение этого термина содержится в специально посвященной ему монографии Б. М. Гаспарова [Гаспаров Б. М. 1996]), но что составляет саму суть нашей энтелихии бытия, а именно: «быть представленным», по словам Ч. С. Пирса, — в языке, через язык, посредством языка, в том числе и языка пластического и/или визуального искусства (см. по этому поводу [Алфьорова 2006; 2008а; 2008б; 2008в; Андреева 2007; Арутюнова 1989; Бессонова 2001; Бернштейн 2002]).



О том, что эти две «лингвистические» сферы тесно переплетены, отчетливо продемонстрировано в предшествующих разделах нашей книги.

Здесь же мы стремимся укрупнить лингвоэстетическую оптику, сквозь которую сущность языка и искусства представлена как продукт «некоторого целемерного созидания <...> руководимого идеей самого творчества» [Шпет 1927: 98].

В стремлении к максимальной формализованности и одновременно биологической (когнитивной) мотивированности лингвистических наблюдений скрывается желание лингвиста достичь максимальной объяснительной адекватности в своих эпитеоретических построениях и преодолеть ту вечную подвижность, непрерывность и текучесть языкового материала, с которым в своей каждодневной практике сталкивается лингвист. Но стоит ли за этим «искушением» простая «охотничья» страсть человека, все время совершенствующего свой рабочий инструментарий?

Не скрывается ли за теоретическим инновационным процессом (его механизм как дискурсопорождающий недавно блистательно описан В. Тюпой, а идея ансамблевости жанра и текста в ситуации идеетворчества — И. Силантьевым (см. [Тюпа 2006: 29—43; Силантьев 1996: 61—66]) какое-либо «естественное» желание, например — желание теснее прильнуть к миру языка и стоящих за ним вещей, при этом избегая опасности слишком далекого отхода от них?

В непростом балансировании между устойчивыми ориентирами собственной дисциплины и видимыми, но не всегда достигаемыми, ориентирами иных наук, в представленности исследовательского бытия как бы «в границах и вне границ» открывается поиск синтезирующего метода, который позволит осуществить процедуру построения объясняющих моделей языковой и эстетической деятельности.

В настоящем смысле и в этом отношении деятельность лингвиста столь же креативна, как и деятельность художника. И совершенно не вызывает удивления попытка отыскать закономерности самопостроения языковой структуры там, где действует общий для нее конструктивный принцип — принцип знаковости: в сфере языковой и художественной образности (см. его проявления в [Степанов 1971; 1997; Альфонсов 2006; Баксендолл 2003; Имдаль 2011; Мечковская 2004]).

Иногда эти сферы настолько сплавлены между собой, что постановка вопроса о степени адекватного объяснения такого неуловимо ускользающего и прегнантного феномена, каким является язык, отзы-

вается миром стройных метатеоретических построений (корреспонденций), относимых к сфере, принципиально не моделируемой и еще более растекающейся, — к феномену (изящного, в том числе и словесного) искусства.

Эпитеоретические построения требуют своего оформления; см. [Коваль 2006а].

Однако здесь есть сложность. Их трудно представить в виде какой-либо единой теории (скорее, здесь может появиться концепция, «идея»), они невозможно велики для устойчивой логической, философской и любой другой метаформализации и существуют одновременно в разных мирах — виртуальном (ментальном) и материальном. Поэтому возникает естественное стремление найти ту гиперрегиональную область, которая позволит удовлетворить любые исследовательские предпочтения и жажду объясняющей адекватности.

Таковой в 1970-е гг. прошлого столетия стала нарративная семиотика, а в наше время — ее феноменологическое расширение и укрупнение, каковыми являются когнитивная философия языка, художественная семиотика и лингвоэстетика.

Цель этого раздела — разрешить чисто теоретическую, но и лингвистическую, метазадачу: дать по возможности достаточно ясное и семиологически оправданное определение метаязыка лингвоэстетики и показать область его применения («сферу действия») к явлениям, традиционно рассматриваемым в поле интермедиальности и соположения теорий языка и искусства (см. также [Бобрик 2002; Елина 2003а; 2012]).

## 1

Совершенно очевидно, что сейчас необходимо заново лингвистически (лингвоэстетически) осмыслить то, что 30 лет назад формулировалось как «общность теории языка и теории искусства в свете семиотики». При этом лингвоэстетику мы полагаем как своего рода метапоэтику языка и одновременно самой лингвистики. Может ли лингвоэстетика быть одновременно и абстрактной семиотикой языка, и искусства — отдельный вопрос, но то, что она имеет прямое отношение к самой сути языкового механизма и природе языковой деятельности, кажется, не нуждается в дополнительном определении.

Вослед Ю. С. Степанову, мы предлагаем «назначить» [Степанов 2004г: 13] лингвоэстетику в качестве такой поэтики, нисколько при этом не покрывив лингвистической душой ни перед ним, ни перед

самим материалом, поскольку в нашем «назначить» содержится не столько прескрипция, сколько дескрипция, подобно той, какую поэтике дал Р. О. Якобсон: «Поскольку лингвистика является общей наукой о языковых структурах, поэтику можно рассматривать как составную часть лингвистики» [Якобсон 1987: 81].

Сообразно с этим: поскольку поэтическая (эстетическая, эстетико-образная) функция языка есть структуро- и системоопределяющей, вершинной в иерархии функций языка, наряду с функцией когнитивной и функцией эффективной коммуникации, постольку лингвоэстетику можно рассматривать как эписемиотику самой лингвистики, обращенной к живым формам языкового существования человека.

Не следует при этом думать, что мы здесь впадаем в металингвистический фантазм — предмет нашего интереса вполне определен: это живой, текущий, естественный иконический эстетический дискурс, обладающий внутренними потенциями к формализации.

Скажем иначе: именно на естественный дискурс (в том числе и на художественный, и на импрессионистический дискурс о динамически визуальном и пластически-образном) возлагается задача отражения метаязыка лингвоэстетики и метаязыка художественной семиотики, частью которой лингвоэстетика является.

Но выясняется, что она (являясь до известной степени сама теорией языка) входит (проникает, пронизывает) и в теперь уже устоявшиеся и активно развивающиеся (а для некоторых уже и традиционные) научные области, например эмерджентную и функциональную грамматики (теории) языка, ср.:

Обсуждая проблему функциональной немотивированности согласования, М. Барлоу и Ч. Фергюсон замечают, что «...все функционалистские объяснения оперируют понятием референциальной эффективности языка; как кажется, никто не рассматривал игровое, поэтическое и эстетическое использование языка, которое, возможно, имеет существенное значение для его эволюции и усвоения, так же как может вносить вклад в творческую, системообразующую сторону языка» (цит. по [Тестелец 2001: 720]; разрядка наша. — О. К.).

Так тема языковой креативности выходит на первый план.

Методологический прием исследователя («назначить») не является в данном случае совершенно произвольным и взятым извне языкового материала.

В этом опыте содержится не столько оптимизм лингвиста («мы так хотим»), сколько необходимость строго следовать самой логике теоретического построения: систему не следует создавать, ее необходимо извлечь из природных данных.

Тогда путь «назначения» будет подобен просто пункту отправления исследовательского поезда, к которому по пути его следования кем-то или чем-то (не языком ли?) может быть присоединено бесконечное количество вагонов. «Извлечение» окажется, таким образом, не столько «путем», сколько «пунктом назначения» — особой методологией исследования языка, которая не нуждается в предварительном построении, — она автопоэтична и в этом смысле свободна от прихоти лингвиста. Последняя заключается лишь в возможности переложить личную интроспекцию на язык объективных закономерностей.

По-видимому, этот прием стоит назвать «опытом Малларме» и отнести к нему то же, что Ю. С. Степанов относит в связи с авангардными прорывами из сферы ментального в сферу материальной реальности, — явления хаоса и абсурда в поэтике авангарда.

Этот опыт сформулирован самим Малларме (художником), но транслитерирован в нашу ментальную среду Ю. Степановым (лингвистом), что говорит о возможности не только ментальных прорывов из одной области в другую, но и о способности отражать сложные культурные концепты и абстрактную образность, каковой обладает естественно-языковой эстетический (иконический) дискурс:

Он (опыт Малларме. — *О. К.*) совершается в момент замысла, он и есть форма замысла. Он не сводится к тому, чтобы наложить актуальную гармонию на предзаданную интеллектуальную мелодию. Он требует точного и тонкого владения собой, приобретенного особой тренировкой, позволяющей провести от определенной исходной точки до определенного конца весь единый комплекс одновременно действующих «частей души» [Степанов 2002в: 84].

Отмеченный знаковый комплекс стоит за всем конгломератом явлений, называемых обычно «эстетикой языка». Только мы бы хотели сказать, что стержневым компонентом выбранного нами опыта является не только креативность какого-либо художественного языка, или эстетическое использование языка в повседневной речи, — им является эстетический компонент, встроенный в саму пропозициональную функцию языка, компонент, являющийся его естественным «измерением».

То, что это действительно так, покажем на отдельных примерах.

Мы только надеемся, что наш опыт экземплификации окажется близким тому, который содержится в семиологической теории [Степанов 1998б: 481—484].

*Пример 1.*

*Лингвоэстетика псевдопредложений,  
или карначомпы языковой креативности*

Общеизвестно, что использование искусственного языкового материала обладает большой эвристической ценностью, хотя и оспаривается рядом выдающихся лингвистов. К таковым можно приписать У. Чейфа, традиционно скептически относящегося к искусственному языковому материалу, что, впрочем, является характерным для функционализма в лингвистике, ср. противоположную стратегию у представителей генеративизма, в частности у Н. Хомского, что часто порождает резко отрицательное к нему отношение. (По этому поводу см. у Я. Г. Тестельца [Тестелец 2001: 662], а также более развернуто в работе [Кибрик А. А. 1994: 128, 129; Кибрик А. Е. 1992; 2005].)

Он может быть привлекателен и в качестве преднамеренного металингвистического розыгрыша, однако, как кажется, никогда не становился объектом лингвоэстетической экспликации. Речь идет о квазиязыковых конструктах, носящих, по нашему мнению, отчетливую изобразительность. Они задают некую особую область метаязыковой креативности, спровоцированной самим механизмом языка, но направленной вовне — такие контексты в высшей степени прагматичны, а зачастую и эпатажны, что позволяет приписать им авангардный характер. Как правило, они и рождались в ситуации особого авангарда — рождения новой концепции или теории языка. В этой области «Глокая куздра» Л. Щербы здесь как бы уравнивается с сэпировским фермером (*Фермер убивает утенка — The farmer kills the duckling*) и вендлеровской *красивой танцовщицей*, и уж точно с пресловутыми *Им и его осликом (У него есть ослик, и он его бьет)*; однако в этот блок примеров не стоит включать речевые произведения с установкой на намеренную семантическую (модальную, референциальную, коммуникативную, прагматическую) аномальность, например вот эти вспомнившиеся из литературы примеры: *Он знает математику за три дня; Вино подают за обедом, и то по большой рюмке; Эту ложку прохудил именно ты; Он берег своего хорошего собаку* и т. п. Приведенные конструкции провоцируют особый характер активации «языкового внимания» — металингвистический.

Между тем сама референциальная непрозрачность контекста (даже «референциальная конфликтность», если верно применить к названному материалу формулировку А. А. Кибрика), наличие специфических дискурсивных условий и намеренно демонстрируемая линейность клаузы говорят о том, что в фокусе металингвистического внимания могут оказаться самые кардинальные механизмы эстетизации языкового образа.

Так, та же *Глокая куздра*, которая *штеко будланула бокра и курдячит бокренка*, не только демонстрирует презумпцию грамматической обязательности, но и открывает, если не обнажает в самой аффиксальной технике смыслопроизводства то свойство, которое исследователи закрепляют за эстетическим высказыванием: автореферентность, автопоэтичность и способность к длительной и (в идеале) бесконечной рекурсии.

Словная функция в таких случаях сплавляется с функцией актуальной интерпретации (об их глубинно-семантических основаниях, семиотических характеристиках и связи со значением вообще обстоятельно писал Ю. С. Степанов [Степанов 2002в: 3—18]). Описываемые конструкции в идеале стремятся к голофрастической терминологической однозначности, хотя они интенционально многозначны и экстенционально пусты. Правда, на основании этого нулевого интенционала они не могут быть приравнены к общеизвестным *кентавру* и *русалке*.

Интенциональная содержательность исследуемого языкового материала (но не его референциальная прозрачность) задана системно и управляется действием языкового механизма, который, впрочем, не носит универсального характера. Тем не менее примечателен сам факт автонимного употребления примечательных своей внутренней лингвоэстетической образностью языковых конструкторов.

Подобные конструкции говорят именно о форме языкового знака, попутно обнажая и его образные потенции: производность, членимость, цельнооформленность, пропозитивная схваченность ситуации, выраженная морфологическая техника категоризации и т. п. Апокрифичная сама по себе (что уже важно — сентенция входит в трансляционные дискурсивные практики, легко запоминаема и воспроизводима), *глокая куздра* Л. Щербы (одного из демиургов лингвоэстетики) говорит не только об обязательности фразовых категорий, как и об их наличии в структуре предложения и в языковой сетке категоризации, не только о том, что предложение не состоит из своих непосредственных заполнителей, а оформляется сочетанием фразовых групп и соот-

ветствующих им семантико-грамматических категориальных классов, но и о том, что соотношение терминального и актуального не существует вне линейно-коммуникативной и иконической проекции самого дискурса, хотя и базируется на символических элементах.

Эстетические достоинства лингвистических предложений (условно названных нами *карначомпами* — от сочетания имен Р. Карнапа и Н. Чомского (в русской версии — Н. Хомского), предложивших, помимо Л. Щербы, наиболее типовые (типические) и образные языковые образования с морфологически насыщенной, но экстенционально нулевой информацией) зиждутся на способности языковой системы как бы обнажать свой каркас, демонстрируя скрытые в ней эмерджентные потенции языковой образности. Приведенному выше языковому материалу есть параллель и в живописи, причем генетически связанная с языковым и пластическим экспериментом как таковым, определяющим природу вышеназванных **portmanteau-sentence**: кристаллы Врубеля, геометризм и атомарность живописного высказывания Филонова и т. п.

Языковая форма приобретает предметно-фигуративные свойства, ее синтаксические иерархии становятся изобразительными, а функция видоизменяется от конструктивной (обнажить принцип) к трансляционно-орнаментальной. Все единство форм приобретает потенцированность зрительного и когнитивного восприятия, а также синэстетизм восприятия.

Лингвистически экспериментальная форма описываемых конструкций, претерпевая напряжение между замкнутостью грамматической сетки отношений и рекурсивной бесконечностью линейного развертывания, приобретает эффект пластичности, а сама конструкция выходит за рамки изначально предначертанной информативности. Подобно тому как это происходит в авангардной живописи, здесь в светлом сознании лингвиста всплывают «не вещи, но отношения». И в этом смысле авангардист-лингвист, скажем Чомски (Хомский), оказывается близок (равен?) художнику, например Браку. Их обоих объединяет одно — эксперимент со знаками и опыт их содержательной интерпретации.

Конструкции, подобные знаменитому примеру (очень важно, что всегда подобные формы выступают как *наглядный пример*) Хомского — *Colorless green ideas sleep furiously* или примеру Карнапа *Piroten karulieren elatisch*, — самой логикой авангардного эксперимента обращены к перцептивному восприятию языкового материала и необ-

ходимо подразумевают образную на него реакцию. Они обладают не только эвристической ценностью, но и зрительной наглядностью, стоящими за ней аналогиями, ассоциациями и дискурсивными развертками.

Абстрактные экземпляры оживляются аффективным компонентом языка и при помощи автопоэтического смыслообразующего приема становятся коммуникативно содержательными. Они как бы прямо и наглядно говорят нам о возможности именно языкового выражения абстрактной образности, которая заложена в авангардной эстетической практике.

Перцептивные реакции на искусственный языковой контекст подобны реакциям на экспериментально ориентированное авангардное слово. Они остраивают языковую абстракцию, внося в ее понимание изобразительный элемент. «Слово смело идет за живописью», обнажая сам прием ее образо- и смыслопроизводства. Не в этом ли загадка привлекательности хлебниковских *бобэоби*, *вээоми*, *пиэо* и *лилиэй* и такой притягательности для сторонников аналитического кубизма, синтаксических скреп, связок, модальных операторов и предложных форм? Лингвистические *portmanteau-sentence* как бы «сами себя разбирают», по удачному выражению Г. Стайн, — и на это «нравится смотреть».

Их сущность феноменологична, ибо она перцептивна и направлена на постепенную когнитивизацию установки видения; сравните у той же Стайн металингвистическую ориентированность на смешение (смещение) пропозициональных установок полагания и видения в одном «объясняющем» контексте: «What are words. /Any word is a word. / And what is what is what» [Фещенко 2009: 311].

Опыт С. Малларме имеет к ним прямое отношение: конструкции, о которых мы говорим, могут быть названы и в его духе: *tel qu'en lui-même*. Они действительно «таковы, какие они в себе» сами и являются нам.

Но у автореферентности есть и ограничения. Сохраняя статус общезыковой универсальности, она сильно варьирует по языкам. Как показал В. М. Солнцев [Солнцев 1995: 290], конструкции, основывающиеся на морфологической (грамматической) и синтаксической информации, распределенной между терминальными и фразовыми категориями, к которым относятся входящие в них лексемы, оказываются труднопереводимыми: при полуэквивалентности карнаповскому «предложению» англ. *Pirots carulize elatically* его формоизолирующий



вариант *Пилатомэнь элатикали-ды цзай калулайчжэ* оказывается лишенным не только транспозиционной и перифрастической силы, но и привычной эстетической значимости.

Если конструкции шербовского или хомскианско-карнаповского толка поддерживаются градуированными грамматическими и звукобуквенными значимостями, т. е. ориентированы на семиотизацию формы языкового знака (в этой последней, на наш взгляд, и заключена эстетическая составляющая языка), то в случае металингвистической игры с ориентацией на формоизолирующую технику в центре семиозиса оказывается сама зона различения содержательных единиц, т. е. зона содержания языковых знаков. Эксперимент в этом случае состоит не в игре с «означающим», с интерпретантой языкового знака, а в вовлечении в процесс языковой игры самого интенционала языкового знака, вплоть до его элиминации. Сближает обе стратегии то, что конечные результаты такой метаязыковой деятельности неотделимы от того, результатом чего они являются, — от кода. Но и та, и другая входят в сферу «дискурсивно-поэтического» языкового существования.

Совсем не случайно одну (европейскую) стратегию относят к сфере современного поэтического искусства, а другую (ориенталистскую) — к области канонического живописания словом. В первом опыте система обнажает специфику кода, во втором — характер его функционирования. Сравните отмеченную В. А. Плунгяном, со ссылкой на С. Е. Яхонтова, эстетическую установку на смыслопроизводство так называемых грамматически аморфных языков («один из предельных случаев языковой системы без грамматических категорий» [Плунгян 2000: 112]), доводящую до семиотического предела морфологическую значимость слогоделения и процесс грамматикализованной смысловой подборки слов в языке классической китайской поэзии [Яхонтов 1975].

Для нас же существенным является то, что оба принципа языкового эксперимента ориентированы на принцип знаковости как таковой и на характер видимой экспликации отношений в самой структуре языкового знака. В одном случае он двусторонен, в другом — приближается к структуре с  $n$ -ным соотношением компонентов.

Эстетичность подобных хомскианскому или шербовскому языковых артефактов базируется на том, что они находятся в фокусе внимания и говорящего, и слушающего («наблюдателя» Матураны и Варелы), а значит, в их интерпретации задействованы базовые когнитивные механизмы. Подобные артефакты интенциональны. Они

*предъявляются* человеку в качестве аргумента определенного знания, и они же призваны человеком *продемонстрировать* некую логическую составляющую той абстракции, в которую входят, — например, концепт *языкового правила*. Одновременное присутствие квазиязыковых артефактов в ментальном (*по мысли автора*) и перцептивном, визуальном (*проиллюстрировать*) контексте расширяют их семантический диапазон, вводя в интерпретацию псевдопредложений эпистемологическую, рациональную (*тем самым примером доказывается*) и чувственную составляющие.

Перед нами актуализация самой алгебры языка. Кстати сказать, подобная языковая артефактность — сама по себе яркий пример того, как абстрактная семиотика чего-либо сама выступает как семиотика себя самой. Немаловажное значение при этом приобретает и дискурсопорождающий характер намеренной семиотизации формы.

Вопреки обычному мнению, интересующие нас языковые артефакты не единичны и не случайны. Они содержат в себе скрытое желание каждого по перекомпоновке и переименованию языка. И если в повседневной речи такая перекомпоновка оборачивается языковым каламбуром, двусмысленностью, перифрастической вольностью, то в художественном дискурсе она преобразует и сам материал, и принципы текстопорождения. Теоретически любая подобная фраза может быть развернута в формалистический или эстетический дискурс, ср.: *Огды-егды, а бутявка спиндюрила у Калуши зилинь. И с зилинем уся-пала с напушки быро-быро и в бурдысья пок! А зилинь у бутявки в клямсах так и затырыпырился: тыры-пыры, тыры-пыры* (Л. Петрушевская, «На швантгеу», пример взят у Я. Тестельца); *ититуту а курлиньгяи ытидердьяни атитойгнуому артлению; зэлзьмьгый гесрык, фед-гяг, фед-гяг* и т. п.

В дискурсные стратегии могут быть вовлечены как органические свойства самого кода — хрестоматийные твеновские примеры *латтенгиттерветтэркоттэрбейтэльраттэ* и *шраттертроттэльхоттентотэнмуттэрфттэнтэтэр*, — так и внешняя к нему референтная и коммуникативная мотивировка, прочитываемая в ономапеистических языковых и образных инновациях. Таков приводимый У. Эко пример из «Финнеганова Уэйка» Джойса [Эко 2003: 337].

Попутно заметим, что отдельного разговора-разбора заслуживает джойсовский «полилингвальный композит», «сложное-слово-гром» из «Финнеганова Уэйка»: *bababadalgharaghtakamminarronnkon-nbronntonnerronntuonnnhunntrovarrhounawnskawntoohoochoordenen-*

*thurnuk*, композиционная и пластическая выразительность которого целиком выстроена на иконических началах и прямо отсылает к живописным стратегиям искусства рубежа девятнадцатого и двадцатого веков. Интересно, что мереологическая составляющая фразы (100 знаков в составе целого), по-видимому, также мотивирована со стороны эстетического измерения номинативной страсти художника слова. Следует указать, что творчество Джойса вполне органично вписывается в лингвоэстетическую теорию и художественную семиотику XX в. Особенно в том аспекте, который касается образной стороны лингвистического эксперимента и семиотической интермедальности. Еще точнее — той стороны художественного творчества, когда писатель доходит до наивысшей степени напряжения языковых форм, пробивается сквозь язык-основание к пределу самого Языка, перейдя который он встает на путь создания мультилингвистических гибридов. Эта сторона творчества Дж. Джойса, как и не менее лингвоэкспериментального Э. Э. Каммингса, подробно исследована в работах [Фещенко 2009; Фещенко, Райт 2013].

Достаточно взглянуть на контекст, в котором фокусируется семиотизируемая языковая форма артефакта-карначомпы, и станет ясно, что «способность мгновенно изменять свои очертания и окрашенность в процессе развертывания языкового действия» [Гаспаров Б. М. 1996: 316] он не утрачивает никогда, как никогда не теряет связи с эпистемическими и перцептивно-зрительными пропозициональными контекстами: *попробуем на этом примере приглядеться к анатомии слова*; диалогическими реакциями-цитациями, в которые вплавлены ментальные, целевые, казуальные и перцептивные предикаты:

*Ну вот!.. Объясните мне: что это за фраза? — Это невозможно объяснить! Это ничего не значит! Никто ничего не понимает! — То есть как: никто не понимает? А почему, позвольте вас спросить? И неверно, будто вы не понимаете! Вы отлично понимаете все, что здесь написано. Или почти все! Очень легко доказать, что понимаете! (Л. Успенский, «Слово о словах»).*

Совсем не случайны здесь и модальные операторы кажимости и неопределенности: *это, никто, ничего*, множественность нулевого выражения форм лица и т. д.

Подъем отрицания и управление *что*-придаточными свидетельствует о том, что артефакт не только входит, но и инициирует появ-

ление контекста с пропозициональной установкой знания-мнения, но и контекст прямой метаноминации: *фраза, пример, высказывание, «предложение», карначомпа, прием, «языковой монстр»* и т. д.

Более того: синтаксическая и дискурсивная сочетаемость карначомпов говорит и о предельной метафорической неосемантизации, в основе которой лежит уже представление о вещных коннотациях на первый взгляд пустых и абстрактных сущностей: сказанное подтверждают дискурсивные примеры из самой сферы профессионального «разговора о языке»: *спонтанные реакции говорящих на этот, ставший хрестоматийным пример показали, что он способен занять свое место в их языковом мире*; и о том, что они инструментально и ментально погружены (пластически встроены — *вписывается*) в личную сферу говорящего и, что особенно важно, в металингвистическую сферу профессионально говорящего о языке: *Для меня лично эта фраза вписывается самым естественным образом в жанровое пространство лингвофилософского рассуждения о языковой семантике — от Карнапа, Куайна, Остина до Катца, Лакова и конечно же Чомского, для которого создание преднамеренно парадоксальных языковых «монстров» является типичным эвристическим приемом* (все примеры приводятся по [Гаспаров Б. М. 1996]).

Как это и характерно для любой гибкой и динамичной семиотической системы, она порождает внутри себя целый класс аналогов и металингвистических параллелей, требующих своего лингвоэстетического осмысления.

Не в последнюю очередь к ним относятся голофрастические словообразовательные и синтаксические композиты, дублетные глагольные предикативные формы типа *пойду погуляю*, и любые формы семиотизации языкового знака, в которых иконически выводится в поверхностную грамматическую структуру их внутреннее содержание, например формы иконической неосемантизации морфологических и синтаксических гибридов типа: *на улице вскочил конный всадник, нагрев чувств, грусть скучного человека, старался не накапливать слез, резкий звук спящей жизни, сделал удар в грудь, за краем тела, жизнь-как-идея*; всевозможные случаи «муфталингвы» (термин Мельникова) и любые случаи грамматической неологизации, о чем подробно и изысканно пишут Н. А. Фатеева и Л. Р. Савченко (андрейплатоновские примеры взяты из их работ): подобные явления связываются нами с намеренной и преследующей цели языковой изобразительности, когнитивной пластичности стратегией авторизации иконичности в эстетическом

дискурсе и требует своего специального и самого серьезного, самостоятельного анализа. У подобной стратегии есть уже свои лингвистические герои: хрестоматийные Л. Толстой, А. Платонов, С. Кржижановский, А. Ремизов, И. Бродский, Л. Лосев, Г. Сапгир, Дм. Волчек, не говоря уже о С. Малларме, А. Рембо, Дж. Джойсе, У. Берроузе и каллиграмматистах французской, немецкой и англосаксонской поэтической школы. Для нас же не менее важно, что к указанному металингвистическому ландшафту «примешивается» не столько *сливаясь с ним*, сколько предшествуя ему в нашем сознательном языковом существовании ландшафт ассоциативно-поэтический, т. е. тот участок ментального пространства, который вводит в интерпретацию, скажем, *Colorless green ideas sleep furiously* — уже не лингвистические аналогии, но аналогии эстетические: *зеленоватые девушки Гогена, красные поля Ван Гога*, колористические градации Кандинского и приглушенно-холодные формы Врубеля.

А может, и что-то, что всегда отдавало эмоциональной неуравновешенностью и жизненной (ментальной) шаткостью (шаткостью), ментальной незрелостью или излишней перезрелостью, какую можно найти в творчестве — и языке — А. Платонова, Ю. Олеши, К. Вагинова (вспомним его наиболее близких нашему артефакту «зеленых юношей безумных», правда к настоящему времени совсем сменивших свой первоначальный цвет), — что-то, что составляет некий визуально-словесный конгломерат-гибрид- концепт. И возможно, это концепт «прозванного гения», каким оказался С. Кржижановский, концепт подмены, концепт-пошлости-нашей-жизни, как она показана в эроничных элегиях С. Черного; а может, это семиотизируемый в поэтическом идиолекте «орфеизм» В. Ф. Ходасевича; вывернутый наизнанку, концепт двойничества как намеренного шутовства, маскарада, искусственности, лирошутовской «легкости» жизни (а в нашем сознании он, этот концепт, имеет даже свое лицо — например, Олега Даля), флоризелевский концепт «а-давно-ли-мы-клеили-наши-бороды-полковник»; концепт «потерянного времени», своеобразно представленный у М. Пруста и А. Блока.

С нашим металингвистическим ландшафтом сливаются уже не сами ряды языковых артефактов, а семиотические системы, которые позволяют «вписывать» в ментальный мир лингвистически гибридные образные конгломераты и находить адекватные им материальные (в идеале — живописные, пластические и словесные) соответствия. Ментальным ландшафтом и будет концепция «общности теории язы-

ка и теории искусства в свете семиотики», взятая в своем современном — лингвоэстетическом и искусствоведческом — расширении.

### Пример 2.

#### *Опыт семиозиса и абдукции у В. Ф. Ходасевича*

Едва ли мы ошибемся, если скажем, что среди русских поэтов-символистов, кроме А. Блока, В. Брюсова и конечно же А. Белого, — имя В. Ходасевича должно быть названо одним из первых в числе тех, кто почти что с документальной точностью и наглядностью отразил процесс семиозиса в искусстве. Вывод Ч. Пирса о том, что творческое восприятие реального мира и способность членить его на серию пересекающихся ментальных пространств («возможные», «воображаемые мирь»), есть семиозис и абдукция, — в полной мере приложим к поэтике «внутреннего человека» В. Ф. Ходасевича. В общих чертах эта поэтика может быть сформулирована как поэтика творческой *mania*, одержимости, дрожания-трепетания на границе художественного и реально-ирреального, где всякое аффективно-эмоциональное восприятие мира через категории языка и художественной образности, всякое высочайшее напряжение, вырывающее человека из сферы логики в область непредсказуемого творчества, мыслится как зримое и слышимое «чудо». Искусство не говорит о случайном, но обнажает механизмы непредсказуемого взятия знаков «особенного» из материала «единичного» и «всеобщего». Наша цель и будет состоять в том, чтобы через анализ поэтики ряда текстов В. Ходасевича («Музыка», «Эпизод», «Баллада» и др.) показать абдуктивный ход взятия вневременных ментальных сущностей в творческом семиозисе поэта. Нашей задачей, кроме выявления особенностей лично-поэтической семантики текстов, станет анализ механизмов перевода примет поэтической *mania* в абдуктивные цепочки, из которых и вырастает стихотворный текст художника. В. Ходасевич мыслится нами как поэт абдуктивного типа мышления, который необходимо полагать как инструмент семиотической интерпретации творческого акта.

На первый взгляд, формулировка задачи символизирует ситуацию, разрешение которой чрезвычайно важно для уяснения природы автопоззиса и поэтического эксперимента и которая ставит перед авторами серьезную проблему: передать ментальный опыт выхода художественного в сферу запредельного, иррационального, «орфического» (чтобы не путать с философским течением орфиков, предлагаем именовать это явление как *орфеизм*), но как «стиховую вещь» (Ю. Н. Тынянов),

как концепт «орфеического», как образ ментального путешествия на острова «за-языкового» и «вне-поэтического», но переводимого на язык (в том числе искусства) нашего сознания и нашего словаря, это сознание удерживающего в определенных культурных рамках. Интересующая нас проблема в свое время формулировалась В. Н. Топоровым как проблема «реконструкции психофизиологической структуры поэта, творца, по ее отражениям в тексте, творении» [Топоров 1996: 33]. Нет нужды говорить, что она по-прежнему остается актуальной. С одной стороны, она предстает как проблема мотивированности художественной формы внехудожественной реальностью [Степанов 1997; 1975], ментально-психофизиологическим субстратом и исходной полилингвальностью культуры. С другой стороны — можно говорить о ней как о ярко выраженном стремлении художника-поэта к саморефлексии и метаязыковой аналитике, распространяемой как на поэтическое творчество в целом, так и на поэтическую функцию Языка как таковую. Мотив *Mania* как мотив внеязыковых мотивировок языковых фактов и источник этимологизации первообразных личностоименных элементов *\*men-сферы* (и.-е. \*eg'h-om — \*He-g'h-om) на обширном инд.-евр. материале, с привлечением данных этимологической поэтологии, подробно рассмотрел В. Н. Топоров [Топоров 1993: 128—153; 1995]. Мы же аппарат абдукции применили к нефигуративной живописи в контексте решения проблемы «общности теории языка и теории искусства» [Коваль 2006а: 57—69; Коваль, Мархайчук 2006; 2009] (см. также очерк № 9 наст. книги).

И в том и другом случае важным остается нахождение объяснительной адекватности в рамках семиологической константы: конструктивного принципа знака и законов семиозиса.

Очевидно также, что мы не сможем остаться вне характернейших для искусства модерна, символизма, авангарда тем и концептуальных общностей. Однако наблюдение их прихотливой семантики не самоцель. Мы стремимся показать, как общесемиотические механизмы действуют на пространстве намеренной эстетизации языкового творчества.

Тема смерти как инициации поэта, точнее, его балансирования на узкой черте, соединяющей мир потусторонний и мир естественной действительности, давно прочитывается как тема, принципиальная для автопоэтики символизма. Кроме того, она позволяет в теоретическом контексте экземплифицировать семиотические основания самого сближения лингвистической и художественной поэтик, как это

на примере лермонтовского концептуария показывает Ю. С. Степанов (о специфике степановского подхода к концептам см. очерк № 8). Мы же выбрали для демонстрации «общности теории языка и искусства» в чем-то ему близкий, хотя и не тождественный лингвопоэтический концептуарий В. Ходасевича.

В. Ф. Ходасевич не стал здесь исключением, но необходимо признать, что именно ему принадлежит заслуга реализации темы в максимально приближенном к психофизиологическому субстрату варианте. Эффект и аффект, понимание мира путем анализа перцептивных впечатлений, размышление-воображение, струящееся над обыденными, соматическими, вещами, — словом, весь набор ментальных движений, характерных для неоплатонической практики символизма, приобрели у В. Ходасевича необычайную остроту, воплотившись в самостоятельно разработанной поэтической технике и самой установке на пере-вос-создание стилевой и ритмико-метрической традиции классической русской поэзии.

В основе общей логики поэтического неоплатонизма орфеический мотив, столь важный для В. Ф. Ходасевича и столь же постоянный для символизма, становится центральным концептом художественного творчества поэта и одновременно питательной средой эстетической мотивировки его знаков: двусмысленность, мифологизм, бриколажность семантики языковых метафор и эстетическая организация стихотворения в целом взаимно поддерживают и мотивируют друг друга, сообщая стиховому «думанию-говорению» черты реляционной абстракции.

Орфеизм В. Ф. Ходасевича в буквальном смысле может быть воспринят как «срединное звено» всей его поэтической системы (прослеживаемой от «Путем зерна» через «Тяжелую лиру» до «Европейской ночи»), как «конструктивная сущность», которая воплощает закон индивидуальных психоментальных и физических явлений внутреннего мира поэта, превращая их тем самым в подобие всеобщих глубинных сущностей, данных в форме поэтической композиции. И в этом смысле В. Ф. Ходасевич близок той мифопоэтической традиции, которая связывает архаичный «Манас» с поэтическим творчеством.

Автор «Тяжелой лиры» реализует орфеический комплекс не только в определенном унифицированном виде, ясном по его мифоритуальным и символистским параллелям, но целым веером стиховых вариантов, где он показан развернутым именованьем — композицией, а не прямой отсылкой к имени мифопоэтического сюжета.



Истоки поэтической логики ходасевического орфеизма коренятся не только в *πάδος* и *κατοκωχή* Платона, но и в традициях, взаимонаправленных и внутренне согласованных: русской поэтической («Пророк» Пушкина, «Двойник» А. Блока; сюда же «Когда б ни смерть, то никогда бы / мне не узнать, что я живу» и «Не забывай меня, казни меня, / Но дай мне имя, дай мне имя!» О. Мандельштама, «О, знал бы я, что так бывает...» Б. Пастернака); обэриутской романтикой К. Вагинова («Зарею лунною, когда я спал, / я вышел, // Оставив спать свой образ на земле» и его же «Из юноши дух выбегает, // а тело, старея, живет») и шаманической поэтикой «опустошения-обмирания», близкой, как показал В. Н. Топоров, мотивам др.-инд. *vipra-* и греч. *Mévoç* [Топоров 1993: 143].

И все же в этом наплывании на мифопоэтическую традицию русской поэзии видна самостоятельность, обнаруживающаяся в самом способе поэтического мышления — абдукции.

Как бы в полном согласии с теорией двойного кодирования А. Пайвио и лингвистикой языкового существования Б. Гаспарова, которых, конечно, поэт не мог знать, В. Ф. Ходасевич дает нам возможность лишь опознать поэтический образ, не заботясь дальнейшим разглядыванием его сущности. Но всякое такое опознание (здесь подтвердим за Б. Гаспаровым — прежде всего языкового материала и образного отклика на него) обязательно включает в последующую интерпретацию смысла аффективный компонент языка, поддержанный со стороны внутреннего мира художника. В этом ключе чрезвычайно важный вопрос об отношении образной реакции на языковое выражение к значению этого выражения [Гаспаров Б. М. 1996], так или иначе, пробежав путь между «картинностью» и «визуальностью», обернется вопросом природы поэтической функции языка.

Гипотеза, которую в этой связи применительно к стиховой технике В. Ходасевича можно было бы выдвинуть, состояла тогда бы в следующем: при общем преобладании поэтической функции над референтной, допущении множественности реальностей, апелляции поэта к эффективно вычислимым референтным знакам (Сергей Петрович в «Музыке», объективированный «Я» и «Я» ментальный — «тот я, кто предо мною сидел» в «Эпизоде», «мир мой» «Вариаций», «неужели вон тот это я») и перво-личным модальностям, — В. Ходасевич надстраивает над поэтической функцией свою метасемиотику, несводимую к семантической и лексической неоднозначности текста, а трансформирующую сам тип художественного дискурса. Более

того, в этом абдуктивном (или иконическом) дискурсе (назовем его так!), стремящемся более точно передать ментальное состояние поэта, референциальный и автореференциальный конфликт как бы «снимаются», поскольку поэтический дискурс перестраивается на индуктивной основе: он ориентирован на выражение самого себя, содержится в форме прямой или скрытой перцепции языковой формы, необходимой для ее выражения, ср. у Ч. Пирса: «...я осуществляю абдукцию, когда я просто выражаю в предложении то, что вижу» (цит. по М. Ямпольскому, см. [Ямпольский 2001: 116]).

Визуализация и вокализация примет ирреального и реального мира делает этот дискурс абдуктивным. Надо сказать, что поэтическая индукция (абдуктивный метод) есть метод не одного лишь В. Ходасевича (яркий абдукционист здесь И. Бродский, отчасти К. Кавафис, близкий Ходасевичу по поэтике, и, возможно, У. Оден, однако это традиция поздняя, весьма отдаленная и полная стиховых метрических инноваций).

Яркие примеры абдуктивной техники построения стихового ряда дает нам А. Белый (а в живописи — В. Кандинский). Острая и точная в своей пронизательности Л. Я. Гинзбург определяет суть поэтической абдукции как «движение к экзистенциальной теме от частного» [Гинзбург 1987: 86], оговаривая при этом, что не всякий индивидуализированный поэтический контекст индуктивен.

Чтобы ему стать таковым, необходимо выполнить определенные условия: индуктивная конкретность должна быть конкретностью симультанной, и внешнего и внутреннего мира, предметной, психологически насыщенной, но так, чтобы нарастание насыщенности шло по линии вещей, а не по линии откровенно заявленных смыслов; чтобы конкретная ситуация, поэтически осмысленная в стиховой форме определенного жанра, сохраняла структурную целостность, ясность пространственно-временной локализации, символическое расширение и возможность обобщения предметных образов в единое целое с экзистенциальной, бытийной частностью, способной быть поименованной в определенной языковой форме: «...для того, чтобы явиться способом поэтического видения, индукция должна предстать нам как самоценная познавательная структура, как ракурс бытия, через который мы проходим на пути к экзистенциальной теме» [Там же]. В указанном направлении креативного движения и содержится то новое, что в идею общности теории языка и теории искусства привносит современная поэтическая техника смыслопроизводства.

Сходные трактовки можно найти также в известной статье Якобсона о параллелизме живописной и поэтической техник поэтов-художников, в частности у Анри Руссо, чье творчество отражает влияние лингвистического мышления на живописную практику, о чем мы скажем особо и чуть ниже [Поэтика исканий... 2004: 13].

Пока же стоит отметить то, что Р. О. Якобсон изысканно формулирует связь схождения словесного и живописного сюжета, наряду с «нарративной упорядоченностью, последовательностью осмысления и когнитивного синтеза картины», как «многоликую игру согласованных сходств и различий» и повторяет, вслед Вратиславу Эффенбергу, мысль о знаках «растущего симбиозиса живописи и поэзии» (отдельного внимания заслуживает отмеченный Р. Якобсоном конструктивный параллелизм в организации нарративного и визуального текста таможенника Руссо (его картина «La Reve» — «Сон»), ср.: «распределение четырех грамматических подлежащих соответствует отношению к расположению референтов на холсте» [Якобсон 1987: 387]. В названном симбиозе уже в век модерна проглядывала та общность, формулировкой конструктивного принципа которой занялся в 1975 г. ученик Э. Бенвениста и «отец сравнительной концептологии» Ю. Степанов.

Работа Р. О. Якобсона является, по-видимому, первой работой, выполненной в указанном русле идей. И опять-таки: общность теорий и ментальных практик здесь не предзадана, а «подсмотрена» изнутри творческого процесса, увидена глазами не новых концепций языка, а новых практик со стороны искусства.

У В. Ходасевича игра согласованных сходств и различий приобретает не случайный, а намеренный вид, всегда эксплицированный и наглядный, когнитивно и грамматически выделенный («перешагни, перескочи, / перелети, пере- что хочешь») вид. Причем орфеизм и семиозис вступают в игру на едином поле как целое.

Начнем с орфеизма. В поэтической онтологии Ходасевича он соотнесен с идеей «двойничества и двоемирия»: ср. игру местоименным (шифтерным) диссонансом в «Перед зеркалом», с включенностью в нее диссоциации грамматического и онтологического референта — «Я, я, я. Что за дикое слово! / Неужели вон тот это я? // Разве мама любила такого, / Желтосерого, полуседого / и всезнающего как змея». Текущая номинация вступает в конфликт с текущей же темпоральностью (здесь и сейчас), порождая при этом чувство остроты выражения личности поэта в минуту самого акта поэтической речи. Орфеизм

Ходасевича предельно абстрагирует лирическое «Я» поэта, при этом одевает абстракцию в одежды предметного мира: деталь всегда оттеняет объект, обостряя его индивидуальные свойства: «Я сидел / закинув ногу на ногу, глубоко / уйдя в диван, с потухшей папиросой / меж пальцами, совсем худой и бледный. / Глаза открыты были, но какое // в них было выраженье — я не видел //» («Эпизод»). Одноплановость грамматического времени и реальная модальность происходящего как бы открываются нам статичной картинкой, неминуемо вводя в процесс ее интерпретации визуальную метафору и предикаты ментальной сферы — изображения, видения, полагания: «сознавать, видеть, смотреть, проясниться». Поэт намеренно фокусирует точку зрения, совпадающую с грамматическим характером конструкции, направляя ее на выражение внутренних свойств личности и ментально-физического ощущения внешних симптомов реального-ирреального: «Самого себя / увидел я в тот миг, как этот берег; / Увидел вдруг со стороны, как если бы смотреть немного сверху, слева». Характерно, что момент возвращения в реальность атрибутируется аудиальным предикатом, параллельным оптическому, который разведен как бы по двум плоскостям: надмирный взгляд («смотревшему как бы бесплотным взором») и взгляд предметный («Увидел я перед собою книги, / услышал голоса... а в ушах / гудел неясный шум, / как пленный отзвук //»).

Интересно, что и «Вариация» темы («Мне было трудно ощущать все тело, руки, ноги» — «Вновь эти плечи, эти руки») дана у Ходасевича как точная реконструкция семантики перволичности, где онтологическое «Я» передается через дейктические, пространственно-относительные указатели и предикаты, синтаксические показатели (порядок имен в клаузе и грамматический тип предикатов), которые семантически отсылают к пространственно-ментальной соотносительности с семантикой телесного, могут выступать его проекциями в сферу поэтического языка и внутреннего мира лирического героя. Они же приспособлены и для выражения временных отношений, но синкретично, слитно и семантически спаянно. Индексация тела на границе миров совпадает с индексацией ментального состояния: «все земные звуки — как бы во сне или сквозь сон», соотносимого прежде всего с концептом «Чуда». Этот концепт — константа поэтического мира В. Ходасевича: «В заботах каждого дня / Живу, — а душа под спудом / Каким-то пламенным чудом / Живет помимо меня». Концептуализация «чуда» у Ходасевича обнажает его инд.-евр. мифопоэтические истоки, прямо на них и зиждется, фактически расширяя сферу дей-

ствия концепта до предиката ментального, а не только уникального действия: при устойчивой омонимии славянского *divъ/\*divo*, этимологически ‘зрительное чудо’, *miraculum*’; Ходасевич оперирует семантикой «чуда» как явления, воспринятого на слух (*\*cudo*) и совпадающего с греч. «кюдос» (*χῦδος*), в значении ‘магический атрибут, орудие триумфа’, переходящий по воле высших сил от героя к герою, при этом предопределенность, отмеченная Э. Бенвенистом в «кюдос», хорошо согласуется с семантикой «вчувствования» (*cuti* — ‘чувствовать’) и «зрительной отмеченности» (*koew* ‘замечать, отметить как нечто необычное, странное’). Обе эти семантики хорошо проведены поэтом на композиционном и образном уровне его текстов. Связь темы огня с концептами чуда открывается через инд.-евр. семантику «вершины, высоты, отделения-разъятия чего-л.». Момент перехода поэтического Я из мира в мир метафоризируется как акт своеобразного вырезания, отрезания себя от определенной ментально-жизненной стихии, как «проткнутость» чем-либо механическим, неконтролируемо-стихийным, как растелесность (*ни рук, ни ног*) и как последующая инниация.

Отсюда совсем неслучайной кажется тематическая цветовая окрашенность фона в «Музыке» и «Балладе»: *сребро-розов морозный пар; морозные белые пальмы*. Связь «чуда» с кузнечным ремеслом, ткачеством и гончарством прямо реализуется как метафора «уникального действия» и языковое выражение факта надреальности: «и музыка, музыка, музыка / Вплетается в сердце мое». Дедуктивность и индуктивность мысли у Ходасевича сняты абдукцией как симультанным актом приятия, полагания и при-знания надреального, что еще больше обращает внимание на его технику оперирования знаками эсхатологической темы.

Семиозис проявляется прежде всего в обостренной насыщенности вещным, предметным в повседневном мире, причем предметность соотносится с идеей преграды, порога.; первая реальность для поэта — реальность ирреальная, что выделяет символистский мир Ходасевича, — поэт видит не абстрактные сущности умозрительного мира, а его предметные эквиваленты в мире реальном; пороговость, момент умирания и после него — момент возврата в реальный мир, переданы линейно-последовательно (с параллельной меной грамматического времени). Вхождение поэта в транс посреди ненужных, обезличенных и бедных вещей символизируется отчетливо предикатами состояния, мнения и физического действия, самому поэту как бы и не принадле-

жащего («кто-то дает тяжелую лиру»). Знаки поэтического как космогонического тела (комплекс пуруши) непременно семантизируются в виде семиотических сигналов мены физического, а затем и ментального состояния и перехода из мира в мир, они референтно неиндифферентны и активно включаются в общую тему умирания-рождения, тему творческого креатива, как сейчас сказали бы, поддержанную всем циклом: «Во мне, / от плеч и головы, к рукам, ногам, / Какое-то неясное струенье / Бежало трепетно и непрерывно — // И выбежав из пальцев, длилось дальше, / Уж вне меня». В этой поэтической формуле, в самом языковом выражении идеи поэтической креативности видна параллельность временных и личных планов, где местоименная неопределенность согласуется с размытостью и неопределенностью внутреннего состояния: мотив принадлежности и непринадлежности «чуда рождения образности» передан полной видо-временной парой (*бежало и выбежало*) с результативным значением конца как начала Иного, а предикаты качества (*трепетно и непрерывно*) симметричны базовому предикату шаманического трепетания на границе двух миров — *струилось и бежало дальше*, с четко очерченной пространственной определенностью соматических и ментальных и других границ. Даже сама эпико-лирическая метрика стиха (пятистопный ямб), как кажется, позволяет сохранить и достоверно описать состояние выхода в запредельное и в то же время стать его прямым участником («еще воскресная по телу бродит лень»).

Решение темы привлекает развернутостью планов и детализировкой свойств и признаков. Идея «Границы» задана изначально как идея расогласованности временных и пространственных циклов: «всю ночь мела метель, но утро ясно»; «у благовещенья на бережках обедня еще не отошла — я выхожу во двор». Именной стиль поэтического действия сразу очерчивает пределы той среды, внутри которой развернется основное «шаманическое» действие: *и домик и дымок, морозный пар*. Здесь есть чему дрожать-трепетать: глаз упирается в предмет почти одновременно телу, испытывающему визуально-тактильные переживания: горизонтالي и вертикали управляют этим соматическим переживанием, приуговляя основную встречу с чудом через промежуточное физическое действие по правилу «найди и устрани преграду»: «столбы его восходят из-за домов под самый купол неба, как будто крылья ангелов гигантских». В природный ландшафт ментально-физических преобразований хорошо вписывается и христианская топика Ходасевича. Через нее поэт намеренно выражает простран-

ственную определенность и геометрический параллелизм двух миров, масштабируемость фигур почти византийско-мозаична и выделена с отчетливой ясностью на фоне «мелких» внешних деталей и сопоставимых с образом индексального дыма фигур посторонних, например, *дородного соседа Сергей Ивановича* (кажется, имя здесь носит мотивированный характер, ср. пренебрежительное *Nom progr. pluralis Sergeичи* у В. Маяковского как обозначение усредненного профанного и невыразительного типа *людей*, чьим отличительным признаком является полное отсутствие антропных признаков (ср. выражение — *человек с кругозором*).

Пара поэт-сосед выстраивается по образу и подобию грамматической абдукции типа *листа-листья*, с подобным же противопоставлением счетности-неразделимости-неисчислимости, что и в цепочке *снег-снежок-снежинка*, при невозможном морфологически, но осуществленном поэтически укрупнении *снежина русского балета* (маркер одушевленности здесь иконически отражает и масштаб личности референта грамматического неологизма и визуальный образ, картинку, стоящую за процедурами его словообразовательной производности (номинация танцовщицы в идиолекте А. Вознесенского, обыгрывающего в производном слове зрительный образ М. Плисецкой в образе «Лебеда» К. Сен-Санса).

Теургическое действо приуготовлено его как бы материальными копиями в естественном мире — следами живого присутствия человека и отсутствием аудиальной связи с теофорным явлением-событием: дрова, раскиданные по снегу, тяжелый колун соседа, удары и явственно обнаженная причинно-следственная связь немоты / тишины и грубого физического действия как разъятия-отрезания-отделения целого на части: «тяжелый свой колун над головой заносит он, но — тук! тук! тук! — не громко / звучат удары: небо, снег и холод / звук поглощают». Изначальная немота, как бы разлитая по границам всего поэтического мира, является его содержательным началом: верхняя сакральная плоскость — *небо* — здесь согласована с хтоническим противовесом — *снегом*, причем само температурное несоответствие — *холод* — между тишиной и зрительной ясностью — *белым бело, белесой, снежной чистотой и немотой* — делает остро ощутимой ситуацию умирания-тяжести в ситуации трудного и непредсказуемого, а порой и утомительного творческого акта, противопоставленного акту физическому (бытовая колка дров) как легкому и освежающему. Мотив запредельности (*бережка, Благовещенье, купол неба, обедня, которая еще не*

*отошла* — здесь она знак перехода и намек на надличное иномирье) передан у поэта через зрительную пространственную метафору и концепт контролируемого действия, мыслимого как согласованное движение ясной формы в размытом пространстве. Обзор сверху и вокруг и движение звукового миракулюма уравновешены со стороны пространственной и предметной фиксации: *полушубок, валенки, дрова*, «и музыка идет как будто сверху». Однако пространственной метафорой категоризация чудесного не ограничена. Коммуникация внешняя (диалог поэта с соседом) симметрична коммуникации внутренней (звуков, тем, мотивов между собой), ср. погребально-военную модальность звуковой коммуникации: «Ну, может бать, военного хоронят»; телесный слух как источник коммутации поэтического и жизненно-бытового соперничает с одномоментной тактильностью («Мы снова за топоры беремся»); звук мыслится одновременно звуком битвы, войны (*рубка дров*) и звуком мира (*музыка*). Характерно разнообразие инструментов звучания, изгиб формы которых носит кодовый характер и культурные коннотации: *труба, барабан, виолончель, арфа* (анаграммирующая основное теофорное имя — Орфей). Звуковой мотив перекликается у В. Ходсевича с мотивом добродушной жалости и соотнесен с идеей зрительной незначительности, малости, что позволяет усмотреть здесь перекличку также и с мышьиной темой (до известной степени все стихотворение можно интерпретировать через идею этимологической прозрачности связи муз и мышей). Лирический герой все время жалеет *Сергея Ивановича*, но жалость эта не носит исключительно этический характер, она модализирует процесс творческой космогонии и передачи чудесного в руки культурного героя или обыкновенного трикстера: *И бедный мой Сергей Иванович; «Забавно: стоит он посреди двора, боясь нарушить неслыханную симфонию // и жалко мне, наконец, становится его, я объявляю: “Кончилось”*. Этот ряд поддерживают перформативы и волитивные предикаты: *объявляю, не стучите, стойте-ка*. Мотив глухоты переводится в плоскость эпистемической преграды, ментального несоответствия, требующего быстрого переключения внимания, отчего резко возрастает роль контролирующего действие говорящего субъекта: «я объявляю».

Грамматический ярус у В. Ходсевича как бы заслонен ярусом иконическим, зрительным, но наглядность языка и здесь дает о себе знать: словесная организация диалога поэта с соседом и контрастирует с невербальной тактикой ведения диалога с миром, вследствие



чего диалог достигает максимума своей неуспешности в общении с человеком, но оказывается удачным в коммуникации с запредельным: «Постойте-ка минутку! Как-будто музыка?» — «Должно быть, Вам показалось». — «Что Вы, — да Вы прислушайтесь! Так ясно слышно!» Здесь оператор *слышно* фактически совпадает и с предикатом зрения, ибо за всей характеристикой переживаемой ситуации стоит демонстрация переживаемого, ощущаемого, видимого ментального пространства, охваченного как бы всеми чувствами одновременно и освоенного физически.

Встроенность во внутреннюю канву стихотворения и композиционная оформленность диалога поэта с соседом пейзажно-характеризующей клаузой-сентенцией объясняет уже не только формальную согласованность частей текста, но и конгруэнтность его всей теме поэзии как чудного дара и одновременного орфического перехода в неизведанный и *полный тайных звуков* мир поэтической образности, и языковой аффектации, поддержанной на концептуальном и формально-стилистическом уровне стихотворения.

Так в индивидуальном опыте поэтической абдукции открывается универсальная семиотическая закономерность, отмеченная и в поэтическом опыте В. Ходасевича (а также и в опыте С. Малларме и металингвистичного по отношению к нему П. Валери), и в исследовательском опыте Ю. Степанова: двумерность и двубытийность образов языка и искусства. Как теперь становится известно, они осуществляют прорывы по отношению друг к другу. Но взаимное притяжение в ситуации семиотической абстракции свойственно не только феноменам — оно в высшей степени характерно описывающим и объясняющим их концепциям.

## 2

Соотношение теории языка и теории искусства (а точнее — теорий языка и концепций искусства в рамках музейного и актуального искусствознания) задает целый пласт вопросов, которые при эффективном разрешении могут составить подспорье, если не самостоятельное звено в их структуре, параллельно развивающимся направлениям функциональной и когнитивной лингвистики. Пока же этот пласт вопросов благополучно укладывается в рамки когнитивной философии языка, в ее пирсовской проекции и автопоэтической, фрактальной ориентации, и совершенно органично смотрится на палитре художественной семиотики, со всем многообразием проблемных красок на ее плоскости.

Языковые отношения как отношения эстетические только начинают привлекать внимание исследователей, что не только влечет за собой смену всей парадигмы анализа, но и существенно затрагивает метаязыковой аппарат лингвистики. На смену описания структур языка и дискурса в генеративистских и функционально-таксономических тонах приходит описание, взаимодополнительное к предыдущим, но вовлекающее в свой оборот категории культурного и эстетико-концептуального характера. Смена концептуария не влечет за собой смены объекта — им по-прежнему остается язык, но требует укрупнения взгляда на него.

Как это и бывает в истории науки, а лингвистика неотделима от своей собственной истории и ее дальнейшее развитие всецело от нее зависит, чему свидетельство бесконечный теоретический бустрофедон лингвистики от Соссюра к Пирсу, от Хомского к Гумбольдту, от Серебренникова к Якобсону, от Шаумяна к Апресяну и обратно по цепочке, новые ориентиры науки также не создаются заново, а извлекаются из уже накопленного теоретического материала.

В начале XX в. проблема связи и различия между отдельными искусствами и языком, особенно между знаковыми компонентами живописи и языка, а если брать еще шире, то и между характером семиотической абстракции в этих взаимонаправленных друг к другу сферах — осознавалась как кардинальная, и только всплеск волны структурализма захлестнул этот маленький, но осознававшийся таким важным островок феноменологического взгляда на язык, не оставив проходящим мимо кораблям и намека на спасительную сушу, — объяснительную концепцию формо- и смыслообразования. На поверхности остался только небольшой, но яркий буюк, который, в силу казавшейся его раритетности, не спешили трогать — образ и идея внутренней формы слова и слова как творчества А. Потебни, бесконечно размениваемая в формалистических и структуралистских теориях языка. Сохранению памяти о, к счастью, не навсегда оставленной твердой почве эпитеоретических построений в области языка мы обязаны Р. О. Якобсону, обратившему наше внимание и на Пирса, и на, к счастью, не совсем угасшие идеи А. Потебни, К. Фосслера, Э. Гуссерля, Б. Кроче и Э. Сэпира [Кибрик А. Е. 2005; Степанов 2002в; Фещенко 2005].

Тридцать лет назад Ю. С. Степанов в своей программной статье, которую современная художественная семиотика признает и сегодня ничуть не утратившей своего значения и по-прежнему весьма

актуальной [Степанов 1975], обратил внимание на принципиальную важность для построения адекватной и объясняющей теории языка такого явления, как межсемиотический параллелизм между знаковыми формами языка и соответствующими им знаковыми формами искусства, между характером семиозиса, протекающего в одной концептуализированной и материальной области и как бы параллельного ей характера означивания ментальных сущностей со стороны другой области, — словом, на принципиальность и чрезвычайную важность, существенность аналогии между языком и искусством, — но задача построения теории (и соответствующей ей науки) «сходств произведений искусства и речевых произведений» [Там же: 14] оказалась до сих пор не осуществленной.

Есть основания полагать, что на современном этапе эту задачу (создание полнокровной, объясняющей и обобщающей указанную семиологическую аналоговость теории) удастся если не решить, то хотя бы выработать эффективно вычислимые условия разрешения, и возьмет это на себя старая новая область лингвистического знания — лингвоэстетика и более общая по отношению к последней — художественная семиотика.

И первые из проблем, которые предстоит решить заново, — проблема определения интерпретанты языкового и эстетического знака, проблема функций языка и проблема специфики эстетического высказывания в интермедийных и дискурсивных формах коммуникации. Пока же к решению означенных проблем наука о языке по-настоящему еще не приступила, а наука об искусстве, за редким исключением, остается совершенно нетерпимой к теоретическим построениям.

Испытав на себе силу лингвистической дедукции и не справившись с нею, искусствознание не нашло ничего лучше, кроме как скептически и с некоторой долей иронии смотреть на лингвистический семиологический инструментарий, и по-прежнему остается «наукой по снятию данных с наблюдаемых измерительных приборов», т. е. «открытия» в ней осуществляются в русле позитивистского мышления вельфлианского толка. То небольшое, что в актуальном искусствознании выходит за рамки эмпиризма и позитивистской методологии и соприкасается с методологией художественной семиотики, дает возможность продвинуться исследователям в совершенствовании интерпретационной способности по отношению к наблюдаемой и анализируемой пластической форме.

В теоретической же лингвистике сформировалось несколько научных дисциплин, в той или иной мере подводящих нас к ответу на вопрос: что структуры, или категории языка, говорят нам о художественном мышлении?

Вопрос этот никак не может рассматриваться как праздный, поскольку без ответа на него мы не сможем продвинуться вперед в описании семиотически сложных явлений, принадлежащих одновременно и сфере искусства (и тех форм перцептивных реакций художника на явления окружающего мира, каковые мы знаем под видом формально-пластических средств создания образности), и сфере культуры, в которых фрагменты концептуального уровня художественной картины мира обретают свою целостность, системность и ментальную определенность.

Мы здесь не говорим о расцвете интереса к языковой картине мира: обыденного, научного, художественного, и о пробуждении интереса к ситуациям, оказавшимся на семиотическом перекрестке, — невербальной коммуникации, соматике, кинетике, аппликативному и фасетному мышлению, фрактальной репрезентации и т. п.

Ясно, что (в пределах своей реальности и своей внутренней логики) в жизни этих явлений участвует язык. Об этом красноречиво свидетельствует целый ряд работ, появившихся в гуманитарной науке с конца 70-х гг. по настоящее время. Ср. работы Н. Д. Арутюновой, Ю. С. Степанова, А. Вежбицкой, Дж. Лакоффа, В. М. Богуславского, Н. И. Сукаленко, С. А. Жаботинской, М. А. Дмитриевской, Н. Б. Мечковской, Н. А. Фатеевой, Н. А. Дмитриевой, С. М. Даниэля, А. В. Шило, Н. В. Злыдневой, Г. Ревзина и др.

Так, явления авангардной поэтики, с ее ориентацией на прагматизм, экспрессивизацию средств выразительности, манифестарность оязыковленной пластической формы, не поддаются одно-однозначному описанию лишь средствами истории искусства, поскольку замыкают «чистую пластическую форму» в клетке автореференции и «скрытого синтаксиса» отношений и не дают возможности вскрыть глубинные, мотивирующие создание той или другой образности смысловые и структурные элементы.

И наоборот, совершенно ясно, что прямая и наивная ориентация на языковую интуицию творца при решении семантических задач построения художественной формы не даст результата, без учета автопоэтической и синэстетической составляющей художественного творчества (см. также в связи с названным очерк № 2). Справедливо

для обеих наук. А с учетом художественной семиотики — и для гуманитаристики в целом.

Имея дело с перцептивным образом действительности, искусствовед сталкивается с задачей решения семиотического уравнения **«Образ действительности & Языковое высказывание о нем»**, при этом вынуждая себя отыскивать те референты высказывания, которые будут адекватны и наблюдаемому визуальному материалу, и интроспекции говорящего о нем. Понятно, что эту задачу скорее решит лингвист, нежели искусствовед, но последнему не избежать при этом головомучительных проблем в работе с собственно языковым материалом.

С чем бы он ни имел дело — с точностью ли линии рисунка, экспрессией и избыточностью красок, уравновешенностью живописных объемов или аналитикой и синтактикой нефигуративного построения, — искусствоведу не избежать автовопросов к языку для адекватной и, скажем так, более совершенной передачи своих наблюдений.

Зачем же это необходимо лингвисту? Ответ прост: анализ дуалистичности визуально-вербальной картины мира дает возможность глубже разобраться в природе человеческого языка и в работе когнитивных механизмов, влияющих на языковую упаковку информации о мире и способах его репрезентации, в том числе и средствами пластической образности. Ср.:

Можно утверждать, что способность к образному отклику является универсальной чертой нашего обращения с языковым материалом. Нет такого языкового действия, которое не получило бы проекции в мире образных представлений — прямой или косвенной, полной или частичной, отчетливой или смутно-намекающей; и обратно: в представлении не может возникнуть ничего такого, на что языковая память не способна была бы дать некоторый, хотя бы частичный и приблизительный, языковой ответ [Гаспаров Б. М. 1996: 265].

Нам кажется, что за данной формулировкой Б. М. Гаспарова, автора «лингвистики языкового существования» и (лейт)мотивной методологии анализа произведений искусства, стоит вполне осознаваемая (на семиотических основаниях) связь между Языком и Искусством, объективированная в разноликой гамме средств языковой кодировки весьма различных визуально-пластических параметров, отражающих в свою очередь определенные перцептивные реакции на мир.

Взаимообратимость и семиотическая взаимонастроенность систем (языка и искусства) глубоко антропологичны, а потому не могут быть оставлены в стороне от внимания объясняющей гуманитарной науки, призванной раскрыть суть самого человеческого — языка и способности образно-пластической реакции на мир. О том, что в истории человечества эти две способности развиваются как бы в параллель друг другу, замечено давно [Монич 2005; Куценков 2007], но это не снижает обострившегося внимания к настоящей проблеме: проблеме соотношения теории языка и теории искусства в обще- и художественно-семиотическом плане [Гаспаров Б. М. 1996; Степанов 2004в; Фещенко 2009].

Следует отметить, что анализ указанного соответствия имеет большую традицию в когнитивной лингвистике, философии языка и сравнительной концептуальной культурологии, но он все еще далек от своего окончательного завершения. Для нас, как в свое время и для лингвистов и художников начала XX в. (да и для нынешних), по-прежнему важно, что «всякое языковое выражение, всякая частица языковой материи способна получить тот или иной образный отклик в перцепции говорящего субъекта» [Гаспаров Б. М. 1996: 284], как и то, что существуют не однонаправленные и не вполне симметричные, но все же существующие процессы языкового отклика на художественную перцепцию, с разной мерой семантической полноты и структурно-синтаксической адекватности. **Языковые знаки в процессе означивания «визуального»** оказываются, по удачному выражению К. Ажежа, «терпеливыми тружениками, которые совершают нечто большее, чем только означивают» [Hagège 1985: 127], и не так уж принципиально, оказываются они полновесными именными или предикатными формами или остаются словами-связками, объединяющими невыразимое в едином дискурсивном целом.

Семиотизация формы языкового и живописного знака в процессе автокоммуникации и автопоэзии — вот что здесь важно! Однако к настоящей проблематике теоретики искусства, в отличие от лингвистов, остаются совершенно глухи, не считая тех немногих, кто понимает, что искусствоведческая практика и искусствоведческий дискурс являются по сути интермедиальным переводом и сродни герменевтической практике, ср. у С. Даниэля: «...художественный смысл становится актуальным постольку, поскольку воспринимающему удастся построить некий обрамляющий контекст, что в свою очередь предполагает мобилизацию его культурного опыта» [Даниэль 2002: 247;

2013]. Ясно, что в этот культурный опыт с очевидностью попадает и язык. То же находим и у Н. Злыдневой:

...на наш взгляд, было бы крайне опрометчивым недооценивать и многотысячелетнюю традицию Логоса, и факт детерминированности национальных картин мира естественным языком, и обусловленность (пусть неоднозначную) искусства образами креативного мышления в целом [Злыднева 2001: 13].

О том, что образами креативного мышления являются преимущественно языковые образы, не раз заявлял М. М. Бахтин, не говоря уже о соответствующих выступлениях Р. Якобсона, Э. Бенвениста, Ю. Степанова и В. Григорьева. Ср.: «Все проявления идеологического творчества, все иные, несловесные знаки обтекаются речевой стихией, погружены в нее и не поддаются полному обособлению и отрыву от нее» (цит. по [Даниэль 2002: 249] О невозможности такого обособления говорят и современные теоретики искусства, знатоки истории западноевропейского Возрождения Н. Брайсен и М. Бел [Бел, Брайсен 1996], не говоря уже об опыте современной дизайн-теории [Лола 1998].

Всем вышесказанным свидетельствуется необходимость объединения усилий лингвистов и искусствоведов в построении объясняющей теории креативности и ее переводимости на языки разной семиотической сложности и культурно-антропологической мотивации. Прецедент такого объединения есть с обеих сторон: эрмитажная школа Я. Длугача со стороны искусствознания и опыт интегральной теории языка, с опорой на когнитивное картирование и иконические формализмы, Р. Лангакера, У. Чейфа и Р. Томлина. Наилучшим свидетельством объединяющего подхода к вопросам построения единой теории общезыковых и художественно-визуальных абстракций был и остается опыт теории различения Ю. К. Лекомцева.

Мы далеки от мысли настаивать на семиотическом монолингвизме и сводить все своеобразие искусства как семиотической системы к языку (это было бы просто глупо и наивно), но мы хотим привлечь внимание не просто к ситуации словесно-визуального параллелизма, о котором говорят и лингвисты и искусствоведы (Ю. Степанов, Н. Дмитриева, С. Даниэль), или взаимодополнительности семиотических систем, но и к ситуации когнитивной мотивированности языковых суждений о визуальной перцепции и художественной концеп-

туализации мира, без анализа которой не обойтись ни лингвисту (он занят решением вопроса о механизме межзнаковых и межсемиотических переходов, а также вопроса о влиянии образной реакции на смысл языкового выражения), ни искусствоведу (он занят проблемой построения адекватного искусствоведческого дискурса). Без ясности в этом вопросе не построить подлинной художественной семиотики и лингвоэстетики. Но для этого и лингвистам, и искусствоведам необходимо отказаться от комплекса Ибн Халдуна, средневекового арабского философа, считавшего, что поэт работает со словами, а мысли имеют меньшее значение по сравнению с ними. Языки, конечно, по-своему продуцируют и кодируют смысл, но смыслопроизводство при этом сохраняет когнитивную мотивированность. Искусствовед, думая, что он «литератор» (так в свое время считала Н. Дмитриева), ныне по-прежнему отвлекается от мыслей художника, полагая (отчасти справедливо), что художник прежде всего работает с плоскостью и цветовым пятном, линией, красочным слоем, формой, между тем как в первую очередь он занят процессом смыслопроизводства. Не видеть этого и заниматься лишь перечислением элементарных фигурантов композиции и элементов цветовых градаций — значит стать на позиции «беспредметного искусствознания» [Даниэль 1994; 2013], т. е. чистой схоластики. Добиться успехов в органичном изучении и интерпретации изобразительной формы и мотивирующего ее культурного кода можно, не в последнюю очередь обратившись к проблеме соотношения вербального и визуального (вербализации визуального и наоборот) в художественном семиозисе, который в свою очередь влияет и на стилистику и риторику искусствоведческой речи. Ее функционально-прагматический аспект, как и сам метаязыковой механизм науки об искусстве, призвана изучать лингвоэстетика, или лингвоискусствознание (возможен и другой термин: «искусствоведческая лингвистика») как часть функциональной теории языка и художественной семиотики искусства [Коваль 2007; 2009]<sup>1</sup>.

### 3

Когда в 1975 г. статья Ю. С. Степанова увидела свет, заявленная ученым теоретическая позиция была воспринята в некотором смыс-

---

<sup>1</sup> Подробнее об этом см. в очерках № 19; 24, а также в разделах III и V настоящей книги.



ле как своего рода искусственное расширение филологии. Сейчас эта позиция кажется анахронизмом, и корни ее — в соссорианской трактовке характера соотношения компонентов в структуре языкового знака, а также в малоразработанности на тот период категории «функции языка».

Другое дело, что живучесть подобных взглядов, хорошо просматриваемая, у продвинутых в сторону семиологии исследователей (как филологов, так и искусствоведов [Лиманская 2001]) языка и искусства, вызывает недоумение, хотя ясно, что нежелание ориентироваться на художественную семиотику мотивировано непониманием сути семиологической методологии и ее связи с методологией наук о прекрасном.

Р. А. Будагов, сочувственно цитирующий Лео Шпитцера и посвятивший эстетическим «возможностям» (так у автора) языка отдельную статью [Будагов 1984: 13], отказывает сближению теории языка с теорией искусства в плодотворности и перспективе.

Между тем сама жизнь внесла свои коррективы в ход истории науки, показав, что как раз в рассмотрении знаковых единиц языка на фоне семиотически валидных форм искусства не только открываются перспективы нового взгляда на природу языка как деятельности, но наблюдается и значительная корректировка базовых лингвистических постулатов, что с очевидностью подтверждают современные исследования в области авангардного языкового и художественного эксперимента, а также работы в области языковой образности как таковой и культурных концептов, в частности. Работы С. М. Даниэля показывают плодотворность объединяющей методологии и для искусствоведения (особенно [Даниэль 2002; 2013])<sup>2</sup>.

Но что еще важнее — без осмысления с когнитологических и лингвоэстетических позиций характера семиологического соответствия между языком и искусством, без анализа конкретно-языковых дискурсов, объективирующих выделенную Э. Бенвенистом и Ю. С. Степановым аналоговость, осуществить верификацию каузальных связей между когнитивными и языковыми явлениями не представляется возможным.

Ошибка Р. А. Будагова и предвзятость последовавших за ним лингвистов и искусствоведов состоит, кроме прочего, и в неумении извлечь

---

<sup>2</sup> Применительно к общесемиотическому методу в искусствоведении см. очерк № 25.

ту систему, которая стоит за постулируемой аналогией, открывающейся в самой объективной сущности эстетического и языкового как семиологических и системных образований.

Суть объединяющего семиотику культуры, теорию языка и теорию искусства принципа лежит в плоскости «соположения, сопоставления конкретных образов единичных предметов», т. е. в плоскости «единичное — особенное — всеобщее». Такое соположение феноменов искусства, в зоне которого так или иначе участвует язык, представляется вполне органичным и полностью вписывается в эпистемологию новейших семиотических исследований.

Категоризация действительности в языке и искусстве дистрибутивна, сочетаемостна и носит композиционный, избирательный и в то же время иерархичный характер. Подобно тому как композиция и монтаж в художественном произведении — аналог дистрибуции в языке, уникальность в искусстве «средств построения особенного из материала индивидуального» [выражение Юрия Степанова] отвечает уникальности одновременно целостным (холистическим) и анализируемым (расчленимым) средствам создания производных форм самого языка. Подобно образу в искусстве, содержательная расчлененность (выделимость) объективируемой ментальной (концептуальной, когнитивной) структуры соответствует формальной расчлененности тела знака в языке. Принцип иконичности, единый для всех знаков смешанного типа, пронизывает все устройство эстетического высказывания в целом, открывая возможность «наращения» его двойственности и мотивированности в процессах автокоммуникации и контакта с языковым и внеязыковым знаком извне.

Как справедливо заметил Ю. С. Степанов, «знаковый принцип в искусстве, как и в языке, не реализуется непосредственным соединением “смысла” и “формы”, “значения” и “звука”, а что это соединение опосредовано целой иерархией — языка в одном случае, отдельного произведения искусства в его внутреннем строении — в другом», и что «сходство между теорией языка и теорией искусства концентрируется в центральном пункте — категории “особенного”» [Степанов 1975: 10]. Прояснение степени зависимости теоретико-эстетических и культурологических представлений от «некоторого ядра лингвистически ориентированных проблем» (Л. Ельмслев) составляет основной вектор исследований в области соотношения теории языка и искусства, динамика которых приводит к постановке вопроса о транспозиции словесного выражения в иконический вид и транспозиции знаков

иконической фигуративности и геометрической нефигуративности в символическую языковую систему. Такая транспозиция сама по себе требовала теоретического осмысления, но видимые контуры такой теории начали обнажаться лишь теперь, после значительных и успешных разработок в области теории дискурса и образной составляющей культурного концептуария.

Сходство между языком и искусством и, как следствие, между лингвистическими представлениями и представлениями эстетическими состоит в реализации принципа знака как общесемиотического принципа и в реализации широкого спектра семантических мотивационных схем, соединяющих в одной культурной (языковой и художественной) форме комплекс актуальных смысловых концептов, каждый из которых, попадая в эволюционный ряд знаковой изменчивости, участвует в процессе смыслопроизводства и образотворчества.

Этот постулат Ю. Степанова и сейчас остается неизменным, с тем лишь отличием, что по отношению к двум последним языковая форма закрепления какого-либо смысла является наиболее типовой схемой семантических, ментальных и культурных зависимостей.

Привлечение идей Э. Бенвениста ни в 1975, ни в 2007 г. не кажется случайным, поскольку и тогда, и теперь суждения французского ученого о примарности языкового кода при межсемиотическом сопоставлении воспринимались и воспринимаются как истинные и вполне верифицируемые самим материалом:

Именно в языке возникает понятие знаковой функции, и только язык дает ей образцовое воплощение. Отсюда вытекает способность языка сообщать другим системам знаковые свойства и тем самым свойство быть системами, передающими значение. Иными словами, язык выполняет семиотическое моделирование, основу которого можно искать также только в языке [Бенвенист 1974: 83].

Говоря неформально, тождество теоретических построений языкознания и искусствоведения и их объектов выражается в изоморфизме строения и организации разных по своему характеру описываемых ими знаковых систем. А главное — в принципиальной ориентированности этих систем на иконизм как свойство используемых в этих системах знаков. Как справедливо заметил Ю. С. Степанов, «в искусстве, прежде всего реалистическом, образы предметного мира лишь тогда могут стать формой человеческого, духовного содержания,

когда они воплощают сущность самого предметного мира. Листва, ручей, небо в пейзаже, льющееся молоко (как на известной картине Вермеера), блики солнца и персиков (как на картине Серова) не кодируют элементы содержания, а выражают свою собственную сущность. Сополагаясь друг с другом в пределах одного произведения искусства, такие предметные образы реализуют каждый какую-либо сторону более глубокой сущности — «особенного». Но только выражая свою собственную сущность, они могут нести отличное от них самих духовное содержание, относящееся к миру человека.

Таким образом, мы приходим к выводу, что знаковый принцип в искусстве, как и в языке, не реализуется непосредственным соединением «смысла» и «формы», «значения» и «звука», а что это соединение опосредовано целой иерархией — языка в одном случае, отдельного произведения искусства в его внутреннем строении — в другом», и что эта иерархия основана на конструктивном принципе «особенного».

Оспаривая упрощенное понимание аналогии между языком и искусством в виде формулы «искусство есть язык», Ю. С. Степанов показывает действительные механизмы соотнесения систем между собой и уже существующую, сложившуюся и имеющую историческую, культурную и научную традицию интерпретации общность.

Характерно, что именно из формалистической и феноменологической метанаучных практик позднее оформится постулируемая В. П. Григорьевым «лингвоэстетика», выбрасывающая свои антенны не только в плоскость поэтического творчества и живописной пластики, что объяснимо как раз близостью их между собой в едином авангардном эксперименте, но и в области «наук о живом», в частности в биологию познания и синергетику [Семиотика и Авангард 2006; Григорьев 2004].

Обращение к особенному, некоему срединному звену помогает также осмыслить роль дискурсивной практики в деятельности художника, и именно через это звено прослеживается объективная роль лингвистического сознания и характер его влияния на художественную деятельность. Указанное влияние постулировалось на материале средневековых, барочных и авангардных живописных практиках, но в большей мере характерно и для современного искусства, воспитанного на идеях постконцептуализма, постадекватности и всепоглощающей вербальной манифестарности в художественной практике [Коваль, Мархайчук 2009: 142—159] (чрезвычайно содержательно и

в связи с творчеством В. В. Кандинского об этом см. в очерке № 10 настоящей книги).

Принципиально важной остается мысль Ю. С. Степанова о том, что «отмеченная общность теории языка и теории искусства обнаруживается благодаря семиотическому подходу, но с помощью семиотики она может быть и объяснена: в основе общей логики построения обеих концепций вскрывается одна и та же модель, заложенная в самой объективной семиотической организации языка».

Общность приемов абстракции и близость логических операций анализа, общность антропоцентрического подхода к материалу обеих наук сближает и сегодня концепции языка и искусства между собой, обогащая тем самым методологию и лингвистики, и искусствознания, что особенно хорошо видно при анализе нефигуративной живописной пластики, слабо поддающейся традиционным признаковым описаниям пластической формы, и лишь метасемиотический подход позволяет вскрыть в механизмах образотворчества ту особую иерархичность, содержательную насыщенность и синтагматическую цельность, которая характерна для нефигуративного вида живописного творчества и культурного и языкового концептуария, располагающегося в сознании его демиургов.

Сегодня уже мало констатировать, подобно К. Бюллеру и Э. Сэпиру, близость кодирующих техник обеих систем. Представляется более ценным построение такой теории общности языка и искусства, которая включала бы весь спектр 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] и что не потеряло своей актуальности и сейчас. Необходимо установить словарь семантически, культурно и антропологически мотивированных соотношений между знаками формы и единицами образности, словом тех мотивационных схем, которые вскрывают подлинное соотношение между значением и формой отдельного речевого или живописного произведения.

Остается перспективным направление поиска причин возникновения и функционирования явлений языка и искусства, не только в рамках их внутренних систем, но и вне их. Так, естественно при объяснении дискурсивных, грамматических, формально-пластических, стилистических явлений наиболее перспективно искать факторы и причины их появления и функционирования вне системы языка и

искусства, а в зонах их транспозиции, в сферах, мотивирующих их существование: в действительности и культуре. 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) [Тестелец 2001: 700], принятый к действию в рамках лингвистического функционализма, 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 дискурса и концепт когнитивной системы говорящего, позволяющие при умелой работе с ними (наличие гибкой концепции, в рамках которой эти понятия обретают свое действительное значение) построить схему широкого маппингирования (отображения) когнитивных функций на грамматическую, речевую структуры, а также и на структуры живописно-пластической образности. Объединяющим здесь станет принцип знаковой объективации «особенного» и его экстраполяции (mapping) в пространстве семиотических градаций, испытывающих неостановимую эволюцию.

Центральный феномен, контролирующий использование системных свойств языка и искусства — сознание и человеческий опыт, который объективирует индивидуальный опыт человека и демонстрирует характер функционирования языкового и эстетического сознания в дискурсе, поэтому категории объединенной теории языка и теории искусства должны быть когнитивно определены.

Необходимо установить, каким когнитивным механизмам соответствуют те или другие языковые и пластические рефлексy, но метод установления их не эксперимент, данные которого весьма относительны и который практически не возможен на пространстве пластической образности, а реляционная абстракция и дедуктивный характер определения каузальных связей между языковыми и пластическими зависимостями.

В отличие от лингвистики, где применение удобных иконических формализмов часто является манипулированием символами на бумаге, и искусствознания, где наличие иконических формализмов признается необходимым в анализе конструктивных композиционных и формально-пластических градационных соотношений, в общей теории языка и искусства разработка и использование действенных икониче-

ских формализмов (как, например, у Ю. К. Лекомцева при описании концепта «Радость» [Лекомцев 1983]) должны стать необходимым эвристическим приемом, наряду с гипотезой и констатирующим описанием фактов, в разработке новых концепций, объясняющих формы языка и искусства в их взаимодействии, а также языковые и пластические артефакты сами по себе.

*Пример 3. Семиотик и лингвист, Якобсон и Бенвенист  
(Лекомцев и Степанов) «читают» живопись*

Лингвистическая герменевтика изобразительного текста, так же как и лингвоэстетика, рассматриваемая 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 (скрытая в данном определении формулировка Р. Якобсона является ценностно ориентирующей), — имеет и свою традицию, и реальные, объективные соответствия в мире вещей. Эту методологию действительно не нужно создавать, поскольку право создавать здесь получают вовсе не лингвисты, а сами художники. Все то, на что имеет право лингвист, — именовать и семиотически осмысливать наблюдаемое, строя правдоподобные и непротиворечивые гипотезы и выдвигая адекватные суждения.

Ю. С. Степанов определяет отношения «художник-творец»: «исследователь-аналитик» более резко и прагматично:

В то время как работа художника может быть охарактеризована словами Лермонтова: «В уме своем я создал мир иной / И образов иных существованье; / Я цепью их связал между собой, / Я дал им вид, / Но не дал им названья...», — работа исследователя характеризуется выделенной строкой: он связывает предметные образы в единое целое, в цепь, чтобы обобщить их и, в отличие от творца, дать им название [Степанов 1975: 13].

Пропозициональные установки номинации и мироздания разведены по разным областям творчества и различным его субъектам.

Однако если обратиться к живописной пластике и ее творцам, все окажется не так уж прозрачно: при гипертрофии изобразительной субстанции (например, условность средневекового фрескового искусства, гипертрофированная реалистичность пластических форм в искусстве Древнего Рима, модернистской живописи) или ее полном устрани-

нии (абстрактная и ненарративная живопись, например, П. Пикассо, Ж. Брака, М. Ротко, В. Кандинского, Б. Ньюмэна, Т. Сильваши, М. Вайсберга и многих других) возникает довольно щекотливая ситуация относительно точной спецификации знаков живописного текста.

Исследователь замечает, что чем плотнее он приближается к когнитивным и перцептивным схемам того или другого произведения живописи (их наличие не только постулируется, но и выявляется на конкретном материале, о чем пишут и Э. Пановский, и Э. Гомбрих, и Н. Гудмен, и Б. Брайсен, Т. Митчелл, не говоря уже о А. Габричевском, Я. Друскине, А. Якимовиче и С. Даниэле), он все сильнее втягивается в контрверзу семиотической абстракции и принужден постоянно работать с семиотическими гибридами (т. е. разбирать случаи формальной и семантической неоднородности живописного текста). Тем не менее лингвист понимает, что как живопись (единичное произведение искусства) оказывается способной выполнять номинативную и предиктивную, дейктическую функции, так и художник-творец волен находить соответствующие личному миру, пластическому коду и его когнитивной мотивации способы называния событий, состояний, фактов и ментальных происшествий.

Кроме прочего, гибридность пропозициональных установок, реализованных в сознании и находящихся в творчестве художника, их некоторая уравновешенность внутри одного целого: например, установка варьировать цветовые соответствия и отражать некие ментальные сущности в пространстве холста у Гогена, снимает детерминацию изобразительности (живописной иконичности) как почву, на которой произрастают экспериенциальные и символические соответствия.

Мы привыкли, что живопись именуется, испытывая при этом иногда (в случае с абстрактными построениями) дефицит именованности, но мы понимаем, что в пластическом коде заложены большие возможности указательности и геральдичности: достаточно назвать Кандинского и такую не похожую на него, но родственную ему книжную миниатюру, скажем, Радзивилловской летописи XI в. Можно сказать, что живопись оказывается вхожа и в философию имени, и в философию предиката, и в философию эгоцентрических слов, что вполне объяснимо: как заметила Н. Д. Арутюнова, визуальная пропозициональная установка самым тесным образом связана с процессом номинации: «... объект видения в отличие, например, от объекта слухового восприятия обозначается предметным именем, а не именем качества» [Арутюнова 1989: 28], свойства, отношения. 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.

Визуальные данные коммутируют с эпистемической информацией, порождая такие линии или модели номинации, которые в жанровом, стилевом, формально-пластическом отношении будут характерными (типичны) для того или другого вида искусства: сравните виды квазиграммемной, полной, усеченной, нулевой и инвертированной номинации в искусстве супрематизма, конструктивизма, раннего кубизма, восприятие искусства Филонова и его аналитическую технику как производное слово и инкорпорирующее суждение, синтаксические трансформации футуристов и кубистические эманации Пикассо, синтезирующую семантические градации метафоричность и цветовые градации Сезанна и т. д.

Верно, что каждая теория творит свой предмет. По отношению к изобразительному искусству лингвистика и лингвоэстетика выработала свой принцип теоретического обобщения. Заслуга в его формулировке тоже принадлежит Ю. С. Степанову. Выведа его из конкретного разговора о становлении живописной абстракции, можно дать формулировку принципа в следующем виде: 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 2004в: 78], т. е. только то, что язык позволяет сообщить о живописных (пластических) структурах и что можно описать, прибегая к средствам объективации эстетического опыта при помощи структур любого естественного языка.

Но теоретика языка интересуют и более общие задачи: например, установление механизма семиотической абстракции в культуре и характер закономерностей между языковыми, ментальными и пластическими образами.

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

Одним словом — в центре внимания лингвиста вновь оказываются факты и ценности как центральные объекты его теоретической рефлексии. Лингвист применяет 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. Принадлежа стихии вербальности, 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 индивидулирующее имя: кто-то, возможно не испытывая эстетической привязанности к опыту Тургенева, постулируя, скажем, «достоевскую» («о, достоевскиймо») доминанту в литературе XIX в., неизбежно выделяя и нечто «тургеневское»; увлекаясь творчеством Пикассо и Брака, Экстер и Кандинского, сможет отметить 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 выцветляются 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.: *пред-*

*мет, предметность, контур, линейность, светлота-светлотность (высветляются), плоскость-плоскостность, фигура-фон, картина, композиция, центр, пространство, глубина, гладкость-шероховатость, наконец — «центр интереса», метафорически и номинирующий концепт изображения, его образную абстракцию.*

Но то же происходит и при обращении к языковому материалу, взятому как длительный, текучий, динамичный и целостный образ: изолирующая стратегия голографических сращений, обладающих текстообразующими способностями, получает особый языковой статус как *сращение-слияние, инкорпорирующий комплекс, как единый образ*, в конце концов, как *грамматический неологизм*, в итоге получая более общее типизированное («особенное») обозначение: *поэтическое или языковое новообразование.*

Желая охватить все разновидности знаковых форм, лингвист ориентирует свою познавательную деятельность на срединное между «индивидуальным» и «всеобщим» звено, соответствующее «особенному», но это особенное им уже понимается шире «типичного», «наблюдаемого в независимой позиции», — как нечто, что релевантно опыту знака, что репрезентативно по отношению к заключенному в этом опыте ментальному компоненту; как то, что, отражая опытную природу языкового и стоящего за ним визуального знака (и соответствующего им значения), связывает эти знаки некоей телеологией с элементами среды, вне которой интерпретация этих знаков оказывается невозможной. И в этом смысле выглядит совершенно справедливой и вполне современной идея А. И. Соболевского о том, что стиль — это «языковое поведенческое приспособление к среде» [Степанов 2004в: 97].

В контексте этой идеи глубокие основания приобретают попытки найти место языку среди различных, в первую очередь аудиальных и визуальных перцептивных систем [Лекомцев 1967: 122], хотя причастность языка к актам восприятия остается по-прежнему серьезной проблемой [Кубрякова 1997: 30].

В свое время Э. Сэпир продемонстрировал «опыт Малларме» на пространстве нестрогих, но реляционных обобщений в области сходства теории языка и теории искусства. В центре его внимания оказалось поэтическое новаторство, но суждения Э. Сэпира применимы и к лингвостетической области, к плану соотношения теории соотношения структур языка и искусства, и к характеристике лингвистическо-

го компонента в структуре художественного сознания. Приведем его суждение полностью:

Некоторые художники, чей дух движется в значительной мере в неязыковом (лучше сказать, в обобщенно языковом) пласту, встречаются даже некоторое затруднение для своего выражения в окостенелых единицах своего языка. Создается впечатление, что они бессознательно стремятся к обобщенному языку искусства, к своего рода словесной алгебре, так относящейся к совокупности всех известных языков, как совершенная система математических символов относится ко всем окольным способам выражения математических отношений, на которое только способна обычная речь [Сэпир 1993: 197] (разрядка наша. — О. К.).

Действительно: и художник, и поэт, и лингвоэстетик стремятся к некоему универсалистскому языковому обобщению, они одновременно заняты поисками новых способов обращения с языком, но при одном лишь существенном различии — художник осуществляет поиск универсального языка бессознательно или с осмысленной установкой на языковой эксперимент, лингвоэстетик же всегда дискурсивно практичен, и его поиски несут печать жесткого рационализма. Демиурги новой лингвальности разведены и семиотически: один погружен в эмпирию обобщенного языка, другой курсирует вдоль иерархии «естественность — абстрактность, символичность», его заботит способ обращения с метаязыком на фоне первичного и вторичного яруса художественной пирамиды.

Художник рассчитывает алгебру искусства, попутно извлекая из нее алгебру художественного языка, лингвист, отталкиваясь от языковой алгебры, строит свои гипотезы вверх по нарастающей — к грамматике художественно осмысливаемой вещи и математике культуры. Его действия — не столько определенные действия над определенными эстетическими объектами, сколько формулирование гипотез, обобщенных алгоритмов, в пределе — формулирование общих закономерностей и построение абстрактной семиотики объектов своего исследовательского интереса.

Но современная художественная семиотика требует описывать свои объекты не абстрактно, не «вообще», а с определенных исследовательских точек зрения.

И первой, сохранившей свое значение и «остроту видения» и теперь, стала лингвоэстетика Р. О. Якобсона. Конечно, она форми-

ровалась на основе стремления структуралистски осмыслить современные автору художественные процессы — футуристический стих, авангардную живопись, — поэтому и должна восприниматься на фоне языкового и авангардного эксперимента.

Но поскольку авангард всегда противопоставлен некоему академизму, а Р. Якобсон, чувствуя это противопоставление, обратился к живописи предавангардной, существующей как бы на грани между пред-и-уже-авангардом (что делает, кстати сказать, и Ю. С. Степанов, обращаясь к Моне [Степанов 2004в]), в буквальном смысле физически и ментально ощущая повышение творческого градуса в художественном эксперименте — от холодного академического к горячему авангардному, то мы назовем такую точку зрения «термостатная поэтика», или «поэтика наплыва идей».

Такая поэтика в явном виде дана в небольшой работе Р. О. Якобсона «О стихотворном искусстве Уильяма Блейка и других поэтов-художников» [Якобсон 1987].

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 вне ее лежащими явлениями действительности. При очевидных ограничениях на интерпретацию и адекватность такая «точка зрения» может быть принята и сегодня, особенно при диагностике «горячих», современных аналитику «текстах», например произведениях И. Кабакова.

Отвлекаясь от историко-культурного фона, связавшего Р. О. Якобсона с авангардом, отметим, что глубинное родство между языком (поэзии) и живописью великий лингвист подчеркивал в течение всей своей научной деятельности, особенно в последних публичных интервью и лекциях. С живописью его научное творчество связала и сама жизнь.

Для нас симптоматичным стало другое — многие лингвистические прозрения разрабатывались, оформились и переформулировались Якобсоном на материале живописи (особенно в его ранних работах о живописи, что может составить отдельный сюжет анализа) и при подготовке работ о живописи, не без влияния, иногда и прямого, на лингвиста-теоретика деятелей авангарда, в частности В. Кандинского, П. Пикассо, Д. Бурлюка и множества других, так что мы с полной уверенностью можем сказать, что метаязык самой лингвоэстетики

(лингвопоэтики) и теории искусства обнаруживает глубинные параллели на уровне морфологии и генезиса теоретической рефлексии вокруг искусства. Увлеченный и всегда отстаивавший идею эволюции художественных форм, Якобсон всегда обнажал характер знаковой эволюции форм языковых и живописных, находящихся между собой в непосредственном и непрерывном единстве и встроенных как непосредственные составляющие в процессы культуры.

В чем же состоит суть метода Р. Якобсона? Оставляя в стороне (до лучших времен?) подробный разбор техники анализа Р. Якобсона, остановимся на наиболее существенном, постараемся выделить метод этого анализа.

Во-первых, лингвист здесь 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 интермедальности: «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 — у Руссо это 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 двустипии обнаруживает свою параллель в грамматическом строе стихотворения и укрупняется на всем его морфологическом пространстве. Оказывается, фонетике вторит грамматика, и эхом здесь выступают стратегии распределения топики и ремы, главной и подчиняющей клауз, подлежащего и финит-

ного глагола в структуре двустий. 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 двустий, 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», провозглашенный Р. Томлиным и задействованный в словесном творчестве Руссо, подкрепляется конкретной ситуацией референции и эмпатической 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. Так сказать, яacobсоновский привет де Соссюру и наш — Якобсону.)

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 рефлексии.

Наблюдается столь же яркая семиотизация формы живописного целого, как и та, которую мы можем отметить применительно к языку. Например, в случае «муфталингвы»: *Давидимость* и *глаголиаф* В. Мельникова (эти примеры часто приводит Н. А. Фатеева), как и его лингвобелены, подчиняются одному и тому же принципу — даже если говорящий хочет нарушить единство формы знака, покинуть зону коммуницируемого, все равно он не сможет полностью избавиться от тирании кода и тисков «семантического».

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 части 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, что (далее следует вывод самого Jakobsona) «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 кипения 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 Jakobsona, есть сосредоточенность взгляда на общем для словесного и зрительного произведения искусства знаменателе!

Сочувственно цитируемый Р. О. Jakobsonом комментарий Т. Тцара на творчество Руссо вводит в процесс интеллектуальной и твор-



ческой сосредоточенности вокруг его творчества уже мировоззренческий аспект, формулируя такой культурологический знаменатель и сам метод живописной концептуализации мира: «знаменатель» представлен рядом лингвоспецифичных концептов: *Среза, Времени, Пространства, Перспективы* и других. «Арифметичность операции», применяемой А. Руссо в членении мира, отсылает нас к уже другой поэтике и другому метаязыковому инструментарию — «Поэтике живописной и языковой абстракции», разработанной Ю. К. Лекомцевым [Лекомцев 1967]. Следуя ему самому, такую поэтику стоило бы назвать «поэтикой различения». Только предмет различения здесь иной, чем у Р. Якобсона.

Ю. К. Лекомцев строит свою художественную семиотику исключительно на лингвистических началах. Она коренится в методе Л. Ельмслева и других глоссемантиков 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 “единое — особенное — всеобщее”» [Степанов 2002в].

«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» [Якобсон 1996: 160], 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 лингвостетики 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 показаны в контексте, вновь взятом из французского опыта и где-то вблизи к С. Малларме, так что опыт Ю. К. Лекомцева, с которым мы связываем этот контекст, вполне может быть вписан в продолжающуюся стратегию «двумировых (в смысле Ю. Степанова) прорывов».

Вот этот контекст: «По словам П. Валери, художник Дега жаловался поэту Малларме: “У меня столько идей для стихотворений — если бы я только мог все их выразить!” Дорогой Дега, — ответил Малларме, — стихи пишутся не идеями, а словами» (*Valery P. Degas danse dessin*).

Здесь знаменательными оказываются буквально все компоненты: и метатекст в тексте, скрывающий третье лицо-нарратора (*По словам Валери*), и индивидулирующие собственные имена аппелятивы (*художник, поэт, Валери, Дега, Малларме*), и перформатив и информационный предикат, как и предикат эмоционального состояния (*жаловаться*), предикаты ментальной и инструментальной сферы (*выразить, писать*), и маркеры числа и всеобщности (*столько, все, их*), — что весь контекст предстает как емкая фреска, передающая креативное действие во вневременном его выражении, хотя и отсылая при этом к конкретным дням, словам и лицам.

И уж совсем близко к «опыту Малларме», а его имя вновь всплыло в нашем тексте, что совсем не случайно, располагается и сам Ю. Степанов, отыскивающий зрительные параллели к произведениям словесного искусства, например полную параллель к фрагменту текста П. Валери «Как бы ни выпали игральные кости...» в виде картины Ван Гога «Звездная ночь» (1889).

#### 4

По мере приближения к заключению, а вернее, придя к нему со стороны вновь художественной, предшествующей и новой общности теорий языка и искусства, и новому витку лингвоэстетических исследований, мы вправе предложить в качестве основного и пока итогового вывода тот, который мы не «назначаем», а извлекаем из самого материала: для адекватного осмысления общности теории языка и теории искусства, осмысления языковых структур как эстетических (с точки зрения живописной образности, заложенной в иконизации естественно-языкового дискурса) факты языка и искусства необходи-

мо соотнести со всем комплексом базовых когнитивных факторов и осуществить объективную верификацию когнитивного и культурологического («концептуального») их объяснения.

Но лучшим, думается, будет тот вывод, который предложили сами демиурги объединяющей язык и искусство теории: «Семиотика, благодаря тому, что она является наукой о знаках, призвана охватить все разновидности *signum*» [Якобсон 1996: 161].

Нет ничего удивительного в том, что мы обобщающий раздел об основаниях теории языка и теории искусства завершаем словами великого лингвиста. Гомологичны, на наш взгляд, не только сами теории, но и дисциплинарные сферы, в которые входят демиурги названных теорий. Характер пересечения этих сфер призван показать нижеследующий очерк о филологах-искусствоведах.

## 15. ФИЛОЛОГИ-ИСКУССТВОВЕДЫ

«Нет ничего более естественного, как представлять себе язык в виде пространства или объема, в котором люди формируют свои идеи» [Степанов 1998б: 175]. Серия работ Ю. С. Степанова, обращенная к трехмерному пространству языка, философии и искусства, начата в 1975 г. публикацией в Известиях АН СССР, серия литературы и языка, фундаментальной работы под симптоматичным названием «Общность теории языка и теории искусства в свете семиотики»; см. [Степанов 1975]. Но ментальный мир не всегда заключен только лишь в объеме языка. Поэтому нет ничего более естественного, как представлять мир идей, в том числе и визуально-пластических, в виде непрерывного пространства культурных и концептуальных смыслов (концептов-констант), удерживаемых в границах этого пространства при помощи некоего механизма, в чем-то близкого языку, а во многом и перенимающего его природу, — механизма интермедальности (семиотического перевода одних знаковых систем в другие), который, как и язык, «вступая в ментальное и видимое», становится своеобразным каркасом, «структурной схемой» всей визуально-вербальной целостности (картины, визуальной композиции, медиаединства). Язык здесь — «арматура» визуальной репрезентации. «Визуальная форма» — способ репрезентации самого языка.

Подобный подход вносит совершенно новый взгляд на традиционное соотношение слова и изображения, одинаково привлекательное как для филолога, так и для искусствоведа. Слово и изображение не существуют независимо один от другого, а вступают в своего рода естественные взаимоотношения, на основе которых затем складывается сложное по своей семиотической природе континуальное образование — визуальный текст (нарратив) [Злыднева 2008; 2013]. «В представлении слова всегда заключена связь с неким квазиобразным мысленным явлением, в представлении образа — связь со смыслом, доступным только через слово. Слову неотъемлемо принадлежит некий затемненный образ, образу — некое приглушенное слово», — писал по этому поводу Готфрид Уильямс (цит. по: [Гаспа-

ров Б. М. 1996: 265]), не замыкаясь исключительно в границах искусствоведческого или литературного экфрасиса. Тем не менее указанная им двойственность знаковых отношений между словом и изображением, между языком и искусством, создает — кроме особой области междисциплинарных исследований, названной нами **«визиологией», или лингвистическим искусствоведением**, — большие трудности для выделения первоначальных и последующих единиц сравнения, аналоговости или параллелизма языка и искусства, однако трудности этого рода счастливо преодолеваются за счет ясности в отношении самого принципа такого параллелизма — принципа знаковой гибридизации и культурной совместимости форм языка и искусства в ментальном универсуме.

Взятый не сам по себе, а как часть культурного семиозиса, визуальный нарратив представляет собой систему или, скорее, сеть, в которой имеется хорошо структурированная часть — фуигированная со словом визуальная (изобразительная) форма и ряды знаковых отношений, связывающие узлы изображений в единое и почти непрерывное целое — смысловой континуум, базирующийся на своеобразных «лингвистических вхождениях» (*entries*) в структуру (структурную схему) визуальных сообщений. Кроме общеизвестных примеров Ю. Лотмана, отсылающих к импрессионизму и постимпрессионизму, кубизму и — шире — модернизму [Лотман 1992: 165], это, прежде всего, — имя и подпись произведения; лингвистически обусловленные приемы построения визуального повествования; фигуры речи, экземплифицированные на визуальное сообщение, его сюжетно-мотивная структура; визуальные мифологемы, встроенные в визуальную семантику; визуальные перифразы и трансформации, поддержанные со стороны языкового и пластического сознания художника; языковые мотивации образного визуально-конструктивного и композиционного решения; ситуация мены точек зрительного восприятия и т. д.

Но сеть эта держится и на свойствах конструкции и композиции самого визуального произведения, на его стиле, иконографической матрице, выстроенной по лингвистическому лекалу («картины-существительные», «картины-предикаты», «картины-индексы» и «картины-эмблемы», как в древнеегипетском, дальневосточном, средневековом и всяком идеопластическом, например концептуальном, искусстве).

Кроме устойчивой части этой сети, отмечается и ее более динамичная часть: «семантика и прагматика прекрасного», подчиненные

ритму «лингвистических вхождений» в визуальное целое, определяющему, до известной степени, некоторые сегменты пластического и визуального мышления художника. Оно не перестает при этом быть и «лингвистическим»: «Творческая мысль живописца, ваятеля, музыканта невыразима словом и совершается без него, хотя и предполагает значительную степень развития, которая дается только языком» [Потебня 1913: 35] — этим суждением А. А. Потебни, по сути, дан толчок развитию не только эстетической лингвистики 20—30-х гг. XX в., но и современным лингвоэстетическим разработкам, и в особенности — исследованиям в области визуально-вербального синтеза наших дней, фундамирующим одновременно живописную лингвистику и лингвистическую живопись в практике и теории современного искусства [ср. «текст художника» В. Кандинского (о нем см. очерки № 10 и 29 в данной книге), и в особенности тот факт, что названия абстрактных «композиций», «симфоний», «импровизаций» и «этюдов» у него, как и у Ф. Бэкона, других художников, зачастую предшествовали созданию самих живописных (визуальных) работ]. Многие из них вообще созданы под влиянием лингвистического сознания и языковой картины мира непосредственно.

Сфера действия лингвистических вхождений (здесь этот термин конечно же условен) — это все пространство творчества художника. Эти вхождения склонны к экспансии, стремятся к неограниченному, но не бесконечному влиянию на визуальную форму. Входя в структуру визуальной образности, они определяют (и ограничивают) степень участия естественного языка в работе механизмов порождения культурных и личностных смыслов средствами художественной изобразительности, но практически никогда не препятствуют самостоятельному (но не автономному от Логоса) развитию визуальной и изобразительной формы. Они, так сказать, стремятся к роли доминанты визуального и концептуального целого, складывая его в серии-галереи изображений-высказываний (ср. «галерея концептов» у Степанова — Коваля). Примеров тому множество. Так, многократно тиражируемый беспредметный элемент (атом) аналитической формы П. Филонова, будучи многократно повторенным и сложенным в целостное предметное или полуфигуративное изображение, почти никогда не теряет своей пластической природы, но всегда перенимает на себя одежды языкового знака, близкого, скажем, фонеме, так что вся сеть взаимоотношения слова и изображения уподобляется фонетико-фонологической системе естественного

языка, где живописные (визуальные) вариации представляют собой континуум, а лингвистические элементы и механизмы, получающие свое формально-пластическое (иногда имплицитное) выражение, — жесткую решетку, выкроенную в этом континууме и сформированную под его давлением. Сохраняя свойства непрерывности, визуальный континуум уподобляется при этом не фонемным множествам, а синтаксическим и текстовым конструкциям естественного языка, сливающимся на основе смысловой индукции в гибридные вербально-визуально-ментальные конгломераты. У художника они приобретают вид «формул» и характер множащихся серийных образований. У искусствоведа они рождают комментарий, идентифицирующий стиль художника. У филолога-лингвиста становятся стимулом к раскрытию механизма кристаллографии естественного языка и его эстетической функции. Часто в опыте самоанализа художника (Кандинский, Малевич, Вейсберг, Длугач) и в опыте исследователя (лингвиста и искусствоведа) они пересекаются, порой накладываясь друг на друга как разные варианты общего эпистемологического и гносеологического опыта, рождая при этом новые версии теории языка и искусства. Так проступают контуры новой семиотической доктрины искусства и новые черты культуролого-семиотического метода анализа визуально-вербального синтеза в практике искусства наших дней, основываясь на которых можно говорить о необходимой, но все еще не всегда самоочевидной общности языка и искусства, осознание которой давно требует усиления методологического инструментария гуманитарных наук. Что же до общей (семиотической и культурологической) теории языка и искусства, начало формированию которой положено трудами К. Ажежа, В. А. Альфонсова, К. Бюллера, Э. Бенвениста, Б. М. Гаспарова, В. В. Виноградова, В. П. Григорьева, Вяч. Вс. Иванова, Д. С. Лихачева, Ю. К. Лекомцева, М. И. Лекомцевой, Ю. М. Лотмана, Я. Мукаржовского, Д. Н. Овсяннико-Куликовского, А. А. Потебни, Ю. С. Степанова, В. Н. Топорова, Б. А. Успенского, К. Фосслера, Г. Шевелова, Л. Шпитцера, У. Эко, Р. О. Якобсона (это со стороны лингвистики и филологии) и работами М. Алленова, Е. Андреевой, Д. Арасса, М. Баксендолла, М. Белла, Н. Брайсена, Е. Бобринской, М. Германа, Э. Гомбриха, Ю. Дамиша, С. Даниэля, Ж. Делеза, Н. Дмитриевой, Н. Злыдневой, М. Имдаля, О. Коваля, Л. Лиманской, Д. Сарабьянова, В. Турчина, М. Шапира, А. Шило, А. Якимовича (со стороны искусствоведения), — то она еще далека от своего завершения.

Непосредственно работ, затрагивающих основания такой общей теории, впрочем, не так уж и много: сама последовательность «шагов» ее сложения задана соответствующей линией работ академика РАН Ю. С. Степанова [Степанов 1975; 1998б; 2004в; 2009а] (с 1975 по 2012 г.), развита в серии книг и статей А. В. Шило [Шило 1997; 2013] (с 1998 г. по н. в.), монографически (но не без налета эскизности) освоена Н. В. Злыдневой [Злыднева 2008] (2008) и конкретно реализуется в ряде наших собственных исследований [Коваль 2009].

Между тем исподволь, в рамках проблематики общности теории языка и искусства, теории визуально-вербального синтеза, формируются, казалось бы, частная, но родственная с нею связанная, становящаяся с нею в один ряд (чаще всего это ряды «подобий»), проблематика метода анализа аналоговости/параллелизма языка и искусства, а вместе с нею и проблематика «рва, разделяющего филологов и историков искусства» [Злыднева 2008: 5], замостить который все никак не удастся. Его присутствие фиксируется неудовлетворительностью искусствоведческой методологии, обращенной к процессам современной арт-практики и визуального искусства, а также неэффективностью существующего семиотического инструментария, направленного на объективацию механизмов знания о языке и понимания искусства. Более того, особенно он осязаем в случаях обращения к опыту творчества, находящегося как бы в оппозиции к каноническим формам художественной практики, например искусству исторического авангарда, в котором идея самоорганизации языка художественного произведения оказывается просто неразрывно связана с креативными стратегиями языкотворчества.

Но и этого выявляется недостаточно. Сам лингвистический анализ визуальной целостности оказывается односторонним и малоуспешным вне своей оппозитивной, интермедиальной, пары — анализа визуально-пластического и иконографического. Многие произведения авангарда оказываются просто-напросто непроницаемы для лингвистического анализа, если в их анализе обходиться сугубо инструментальными, формальными методиками, без обращения к синестетическим (интермедиальным) методикам, см. также: [Коваль 2006б; 2007] и очерк № 5 настоящего издания.

Но так было не всегда. Исследование языка с начала XX в. во многом питалось и продвигалось вперед за счет исследования искусства (хоть и со стороны языка, ср. работы по искусству Р. О. Якобсона, в особенности его ранние статьи о живописи: «Фуцуризм», «Новое искусство



на Западе», «Письмо с Запада. Дада», опубликованные А. Парнисом в яacobсоновских «Работах по поэтике» 1997 г. [Яacobсон 1987: 409—439]), как многие проблемы искусства оживали и получали свое решение со стороны привлечения лингвистического механизма культурного сознания (ср. теории беспредметничества и супрематизма у В. Кандинского и К. Малевича, актуального искусства П. Филонова, идеи московского концептуализма И. Кабакова и др.). Настоящие заметки поэтому преследуют одну цель — показать (хоть и бегло) саму работу параллельного исследования искусства сквозь язык и языка сквозь искусство в работах наиболее выдающихся представителей филологии и искусствознания, очертить круг проблем, встающих перед всяким, кто вступает на достаточно зыбкую, но увлекательную почву *визиологии*. Более индивидуальной авторской линией здесь является, таким образом, презумпция органичности филолого-искусствоведческого синтеза, не говоря уже о его обязательности, но это и более актуальная из исследовательских задач наших дней. Сосредоточимся мы, разумеется, на славянской традиции названного синтеза. Прежде всего — «*традиции Яacobсона — Лекомцева — Степанова*», а также лингвоэстетики (см. разделы № 1, 3 наст. книги) и визуалистики (А. Шило) наших дней (об этом см. в очерках № 20 и 25)

## 1

История вопроса нам показывает, что на первое место в современной лингвоэстетике и искусствоведческой лингвистике (семиотике и культурологии, теории и истории искусства), обращенных к общности теории языка и искусства, мы должны поставить имя Р. Яacobсона (конечно, в параллель к имени Э. Бенвениста), а вместе с его именем и имя академика Ю. С. Степанова, давшего новый толчок развитию вышеизложенных идей. Именно последним в рамках концепции «Нового русского реализма» (изложена в книге 1998 г. «Язык и метод», см. [Степанов 1998б]) была выделена непосредственно составляющая новейших исследований визуально-вербального синтеза, имеющая своим источником собственно искусство и теорию искусства в параллель к теории языка. Общее между ними — отношение к проблеме «творец-истолкователь», принцип знаковости и стремление обратить свой аналитический и синтетический инструментарий на постижение «высших», ненаблюдаемых реальностей (смыслов), скрывающихся в наблюдаемых формах языка и искусства. И конечно, из объединяющих факторов — ориентация на интерпре-

тирующий подход в решении частных и общих исследовательских задач [Язык как медиатор 2009].

В описании Ю. С. Степанова [Степанов 2002в; 2004в; 2010] эта составляющая как течение в сфере современной культуры и науки не нашла своего названия и самоназвания. Ученики Ю. С. Степанова в своих работах оперируют пока единственно доступным (и не всегда удобным) термином «лингвоэстетика», хорошим лишь в том, что он отсылает к идеям А. Потемни, К. Фосслера, Б. Кроче, Б. Энгельгардта, М. Бахтина, Б. Ларина и еще дальше — к В. Гумбольдту (подробнее см. [Фещенко 2009]), связывавшим эстетическую функцию языка с метаязыковой, коммуникативной, референциальной и знаковой функциями и настаивавшим на трактовке языка как деятельности и творчества, в том числе и индивидуального, интуитивистского, интроспективного. Б. М. Гаспаров добавил к этому идею «языкового существования», вытекающую во многом из недр лингвистической философии Л. Витгенштейна [Гаспаров Б. М. 1996].

Арбатская семиотика языка и искусства (в лице Ю. С. Степанова и его школы), конечно, стоит на позициях другой философии — А. Лосева, П. Флоренского, З. Вендлера, Ч. Пирса, наконец, на семиотико-эстетических позициях А. Габричевского, Н. Волкова, С. Даниэля, В. Пивоварова, А. Раппапорта, А. Шило, Е. Штейнера, но еще ранее учитывает теоретический опыт культурологического обобщения теории и истории искусства и культуры И. Йоффе, а также труды украинского первопроходца синтетического искусствознания Ф. Шмита.

Среди последних исследовательских проектов — искусствоведческий проект Н. М. Махова [Махов 2010], с его «логосной концепцией» искусства, и лингвоэстетический проект о языковом эксперименте в авангардном творчестве [Фещенко 2009] (особенно очерки № 2; 12; 13), в том числе и живописном (см. очерк № 10). Суть их всех сводится к вопросу, поставленному еще Д. Н. Овсяннико-Куликовским: «в какой мере и как естественный язык со-участвует в создании и самоорганизации художественного (живописного, визуального) целого»? Сегодня к этому вопросу лингвоэстетика («визиология») добавляет вопрос: «что структуры языка говорят нам о художественном (пластическом, визуальном) сознании и что структуры художественного возбуждают в действии естественно-языкового механизма репрезентации знания о мире и творческой языковой креации»? На эти вопросы ни филолог, ни искусствовед порознь дать ответы не могут — необходим синтез идей и методов, необходима интеграция сил и подходов. Образчик

такой интеграции как раз и содержится в опыте интерпретации художественно-пластического и визуально-словесного творчества, выполненном Р. Якобсоном и Ю. Степановым, но перед тем, как о нем сказать, — еще немного о предшественниках.

## 2

Конечно, это конец XIX — начало XX в. Это прорыв к трансцендентной сущности вещей и отход от позитивистской их находимости, стремление если не примирить «видимое» и невидимое», то, во всяком случае, найти для них единую платформу в многообразии художественных явлений и теоретических систем, их описывающих. Это мир идей, лучшим образом сформулированный П. Флоренским в работе 1924 г. «Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях» [Флоренский 2000б: 148, 149], и сегодня остается кричаще актуальным. Вот его словесное выражение:

<...> художественное произведение всегда двойственно, и в этой двойственности — коренится необходимость двойного подхода к произведению, а следовательно — и двойной схемы его <...> (языковой и визуальной. — О. К.) <...> Художественное произведение есть нечто само о себе, как организованное единство его изобразительных средств <...> Но, кроме того, произведение имеет некоторый смысл, организованное единство всех сред служит выражению этого смысла [Там же].

В 1920—30 гг. XX в. русскому философу вторит философ Г. Шпет (см. его работу «Эстетические фрагменты» и о нем в очерке № 7 наст. изд.) и искусствовед А. Габричевский [Габричевский 2002] (о нем см. очерк № 25). В лекциях, прочитанных в Московском университете в 1923—1924 гг., московский искусствовед и теоретик искусства вплотную подходит к темам художественной семиотики и визуально-вербального синтеза, особенно в статье 1925 г. «Язык вещей». Среди его записей находим и такую, примечательную в своей важности и отчетливой семиотичности запись:

### Вещь — знак

Культура как система знаков.

Включение абстрактной вещи в систему культуры через слово, миф, искусство.

### Произведение искусства как знак

означающее — означаемое

наглядность, чувственная конкретность

своеобразии натуральной структуры оптических элементов  
чистая, подлинная зримость [Там же: 188].

По мнению Александра Габричевского, «художественно оформляемая и художественно созерцаемая вещь», осознаваемая сквозь знаковые потенции и возможности естественного языка, кладет основание не только поэтики пространственных искусств, но и теории языка как такового. Нет, думается, и особой нужды напоминать, что в тех же XIX—XX вв. научное искусствоведение стартовало и в Европе (Г. Вельфлин, А. Варбург, Э. Пановский, Э. Гомбрих), и в России, и на Украине (Ф. И. Буслаев, Н. П. Кондаков, И. В. Цветаев, Г. Павлуцкий, Ф. Шмит, Г. Шпет) с филологических позиций.

И сегодня подлинные открытия в этой области ожидаются на пересечении филологии и искусствоведения, лингвоэстетики и искусствознания. В Украине — архитектуроведения, что показывают блестящие работы А. Пучкова («Поэтика античной архитектуры», 2008, см.: [Пучков 2008]).

Но перейдем к основным персоналиям.

### 3

Р. О. Якобсон в ранних работах по искусству («Письма из Ревеля», «Футуризм» и др., собранные в сборнике «Работы по поэтике» (М., 1997) [Якобсон 1987] обращается прежде всего к проблеме абстрактной и футуристической живописи, говоря о характере соотношений, взаимосвязей между различными хроматическими, геометрическими, фактурными и тонально-градационными категориями, провоцирующими проблему сигнификации, рассматривая их в зависимости от смыслообразующего и коммуникативного механизма языка. Разговор об искусстве выливается в более общую проблему семиотической ценности всевозможных формально-пластических и семантических (языковых) «responsons» как фактов культуры. В центре внимания лингвиста вновь, как и в случае словесного творчества, оказываются факты и ценности культуры как центральные объекты теоретической рефлексии. Принадлежит стихии вербальности, лингвист отслеживает наиболее продуктивные схемы зависимостей между структурами языка и искусства и устанавливает им соответствия (параллели) в ментальном и реальном мире. Ориентируясь на культурные ценности, объективируя в вербальном визуальное, Р. Якобсон старается выделить в изобразительном тексте то, что потом в дискурсе получит

идентифицирующее имя и развернутую морфологическую (языковую и пластическую) характеристику. Анализ пластических (визуальных) качеств художественного произведения у филолога-искусствоведа вызревает в среде лингвистических понятий.

Конечно, лингвоэстетика Р. О. Якобсона (в явном виде дана в небольшой работе «О стихотворном искусстве Уильяма Блейка и других поэтов-художников», 1970 [Якобсон 1987: 343—363]) формировалась на основе стремления осмыслить современные автору художественные процессы — футуристический стих, авангардную живопись — и дать им структуралистское толкование, поэтому она и должна восприниматься на фоне авангардного эксперимента.

Стратегия Ю. С. Степанова (в особенности его стратегия «публичного изготовления концептов» [Степанов 2009а: 217—220]) много сложнее предыдущих. И именно потому, что построена она на контрапунктности. Ее метод — последовательный функционализм, совмещенный с 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, взаимоналожении «текстового», «зрительного» и «ментального». Высвобожденный семиотиком концепт анализируется и вновь препровождается исследователем в органическое визуально-вербальное единство — во «внутреннее соединение (слияние) вербального, ментального и визуального». 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, в идеале — Логос. Лишь осознав и восприняв глубину связи между элементами этого единства, можно прийти к четкой и последовательно проведенной интерпретации как произведения словесного, так и визуально-пластического творчества.

Интерпретировать визуальный знак, по Ю. Степанову, — значит, строго говоря, перевести его в знак языковой, не забывая, что и за одним, и за другим стоит репрезентация ментального мира.

Теперь становится ясным, что объединяет и филолога, и искусствоведа и что мотивирует их в своей совместной работе — потребность в

семиотическом и культурном переводе. Его успешность — результат убедительно найденных оснований, метода и предмета своей науки.

А дальше, как говорил Ч. Пирс, — «вы можете потрогать мои интерпретанты. Вы предлагаете мне изображение — я отвечаю словом. Вы произносите слово — я отвечаю изображением» [Кирющенко 2008: 191]. Эта цитата из Ч. Пирса отсылает к известному суждению Ю. С. Степанова, не раз слышимому из его уст автором статьи: «<...> отдельные примеры не доказывают ничего. Формой доказательства является лишь концепция».

Лингвоэстетика, как и лингвовизиология, как раз таки и находится на пути к выработке такой концепции.

Для характеристики явлений синтеза вербального и визуального и самой концепции такого синтеза неизмеримо значим остается вопрос семиотизации формы языкового и визуального знака, к прояснению которого мы и переходим в следующем очерке нашей книги.

## 16. СЕМИОТИЗАЦИЯ ФОРМЫ ЯЗЫКОВОГО ЗНАКА В ДИСКУРСЕ

Семиотический аспект языка, ориентированный в сторону лингвистической абстракции, неоднократно становился объектом теоретического анализа. Однако лишь к концу XX в., на фоне авангардного языкового эксперимента над затрудненной языковой формой, каковой стала восприниматься форма с немотивированным объединением лексем в пределах одной клаузы (напр.: *Самовар доказывает галку* Колмогорова, *Colorless green ideas sleep furiously* у Чомского), форма, состоящая из искусственно созданных слов (*Piroten karulieren elatisch* Р. Карнапа; *The vapy koobs dasaked the citar molently* Ч. Фриса, *Глокая куздра штеко будланула бокра и курдячит бокренка* Л. Щербы), а также конструкции с семантически мотивированным, но сложно вычислимым объединением морфем в составе словообразовательного и грамматического неологизма (напр., *Давидимость, глаголиаф* В. Мельникова, построенные по принципу муфталингвы), — он начал наиболее интенсивно исследоваться, но уже в рамках новой дисциплины, лингвоэстетики, ориентированной, с одной стороны, на имманентные языку как знаковой системе внутренние законы развития, и с другой — на человеческий опыт образного восприятия действительности, отливающийся впоследствии в адекватные этому восприятию формы языкового кодирования.

В этой связи в центре внимания указанной дисциплины оказалась проблема семиотической гибридизации, в результате которой, путем скрещивания звуковых, зрительных и автонимных языковых образов, представленных в пределах одной единицы текста, происходит своего рода смысловое уплотнение языкового содержания, но разлитого уже в пространстве более крупной языковой единицы — дискурса.

Механизму семиотической гибридизации до известной степени соответствует механизм порождения иконической (символической) метафоры и ее дискурсивной авторизации, остающийся практически (за исключением работ Б. Успенского, Б. Гаспарова, М. Панова,

К. Сигала, Н. Фатеевой и Л. Савченко [Гаспаров Б. М. 1996; Ермоленко 1992; Савченко 2006; Сигал 1999; Фатеева 2002; 2007; Фещенко 2009; Успенский 2007]) не исследованным в отечественном языкознании. Таким образом, цель настоящей статьи состоит в попытке рассмотреть частный случай иконизации дискурса с лингвоэстетической точки зрения как пример лингвокреативной и когнитивной структуризации знаний и как своего рода микротехнику эстетизации системных свойств самого языка [Тестелец 2001].

Следует лишь оговорить то обстоятельство, что названная техника лишь только кажется замкнутой на определенный тип текстодискурсивной порождающей стратегии (напр., построение заведомо странного текста, с доведенной до предела языковой фактурностью), в том смысле, что ее адресат лишь способен выполнить презумпцию осмысленности текста и не способен всякий раз порождать такой же, а не аналогичный текст [Успенский 2007: 223]; в дальнейшем оказывается, что сфера действия семиотической гибридизации много шире метаязыковых контекстов, в пределе она стремится к своему расширению.

Ярче всего она представлена в художественном дискурсе и искусствоведческом экфрасисе, где необходимо снять условность языкового знака и «перевести языковую семантику в область чистого смысла» [Савченко 2006], 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 1994: 187]).

Первым (отвлекаясь от щербовского первенства в лингвистическом изучении условных предложений) на фактурно остраненную языковую форму в контексте презумпции текстовой процессуальности и языковой аттракции, а также в связи с экспериенциальным опытом говорящего, обратил внимание Б. М. Гаспаров, настаивающий на очевидной в данном случае изоморфности синтаксически реализованных семантико-иллокуционных отношений и ментальных стратегий говорящего [Гаспаров Б. М. 1996: 265]; его идею, развитую вослед Р. Якобсону, писавшему о разграничении метаязыковых и собственно языковых элементов названия [Ермоленко 1992], в аспекте рассуждения о поэтической функции языка подхватил в недавней работе Б. А. Успенский [Успенский 2007], который рассматривает названные



переводы внутреннего синтаксиса во внешний и внешнего во внутренний как частный случай лексикализации грамматического контура в процессе коммуникации и автокоммуникации.

Наш подход состоит в том, что мы настаиваем на исходной эстетической презумптивности порождения конструкций с несуществующими словами и текстов на их основе, а также на интермедиальной стратегии дискурсопорождения, в результате которой обнажается природа самого языкового знака, происходит семиотизация его формы. Обычно это случаи лингвистической гибридации, когда отношения между частями знака и соответствующего им когнитивного рефлекса носят аналогический и/или изоморфный характер. Причем названная изоморфность поддерживается опять-таки интермедиальными средствами, ср. контексты, в которых иконизация текста создается за счет графической семиотизации языковых единиц: *ТАЛыйЛИНялый асфальт; сквозь длинлинии листья шелестья* (А. Альчук); «и зримо-разрывающе: “Я — Есмь!”» (Г. Айги) (примеры взяты из [Фатеева 2002: 223]), а также хрестоматийное пушкинское «Чудо! — не ссякнет вода из урны разбитой!» — и менее известное: *ра-на-юг / ю-ань- / как сад / рассаженный / на ране* Натальи Азаровой, где, наряду со звукописью и словообразовательной диссоциацией, анаграммируется множественная форма наименования стороны света: *Юг-юга*, — иконически поддержанная перцепцией «разорванности / оторванности / раны» и дефисно-пунктуационно отмеченная в пространстве стихотворной строки; подобная же стратегия наблюдается и у Г. Айги (подробнее об активных процессах в современном поэтическом языке см. [Бирюков 2006а; 2006б; Николина 2004; Фатеева 2002]). К названной стратегии семиотизации формы знака следует отнести и голофрастические конструкции, а применительно к метаязыковым выражениям — метафоризацию условной языковой фразы при помощи кавычек, выявляющих их метаязыковую специфику и характер двойной референции, ср.: *quadruplicity «drinks» «procrastination»*.

И голофрастический компонент, подобный контекстам, типа: «Написанный с явной целью сказать “как-это-было-на-самом-деле” текст выдал лживого автора с головой» (Г. Айги); «Некоторые признаки задорца по принципу “Не-спи-вставай-кудрявая”» (В. Аксенов), — и квазилингвистический контекст, типа *Цезарь — простое число*, намеренно представляются говорящим как «коммуникативный фрагмент» с усиленным в дискурсопорождении общезыковым фактором линейной длительности и порядковых отношений [Гаспа-

ров Б. М. 1996: 116]. Причем и тот, и другой коммуникативный фрагмент осознается как единый образ, в языковом отношении близкий к инкорпорирующей технике, точнее технике «смысловой подборки слов» в процессе грамматикализации. Благодаря этой технике интермедиаальный языковой комплекс превращается в целостную гибридизированную именную номинацию, основанную на убывании или возрастании иконических свойств в комплексном синтаксическом единстве, ср.: «Где? В-он-ему-сказал'е или в он'е» (И. Бродский); *На улице вскочил конный всадник; со скупостью скопил в мешок вещественные остатки* (А. Платонов), ср. его же «иконизмы», блестяще проанализированные Л. Р. Савченко [Савченко 2006], *старался не накапливать слез; сухой струей истины; грусть скучного человека*, к которым хочется добавить еще пару примечательных контекстов, напр.: *чистота сухой старости, нищие, отвергнутые предметы* и подобные им грамматические неологизмы В. Нарбиковой: (а) *на автобусной остановке стояли, тояли, ояли, яли, ли и замерзли*; (б) *Мы сидим стул; мы спим кровать*, где для (а) диктумная информация подержана выразительной стратегией неузуального усечения, столь характерной для «поэтики полуслова» современной поэзии [Николина 2004; Фатеева 2002], а для (б) наличествует расширение глагольной категории переходности за счет внешней архаизации синтаксических отношений. Приведенные выше контексты связаны с идеей языкового кодирования ментального содержания на диаграмматической (иконичной) основе. Связь с диаграмматическим иконизмом здесь осознается дедуктивно и эмпирически: к нему лингвисты относят то, что так или иначе связано с идеей выделения порядковых отношений в структуре языковой иерархии и идеей длительности, протяженности, а значит, и иконической отмеченности языкового компонента, одновременно маркируемого синтагматически и когнитивно. Так обстоит дело с металингвистическими псевдопредложениями, являющимися одновременно диаграммами морфологической структуры, т. е. частью упаковочного механизма конкретного языка, — и образами индивидуального металингвистического конструирования, выполняющегося на лингвоэстетической основе. Иными словами, мы имеем дело с представлением языковых отношений как отношений эстетических [Логический анализ языка 2004].

Основной прием формообразования здесь подобен живописному — десемантизация составных компонентов предложения и семантизация целого за счет фокализации в сознании воспринимающего

тех ассоциативных связей, которые содержатся в его активной языковой памяти и которые всякий раз «перепроверяются» подстановочной лингвистической стратегией.

С живописными формами подобные *Глокой куздре* конструкции роднит и их стремление к голофрастической однозначности: они с успехом покрывают любые естественно-языковые контексты, когда используются в метаязыковой дискурсивной ситуации, ср.: «я не сразу мог запомнить экзотическое название кафе (“Лыковая дамба”; примеч. наше. — О. К.) и тогда в шутку решил его окрестить — “Глокая куздра”» (Б. Гаспаров). Обсуждаемые конструкции свидетельствуют именно о дискурсивной семиотизации формы языкового знака, попутно обнажая и его образные потенции: производность, членимость, цельнооформленность, пропозитивную схваченность ситуации.

Между тем сама референциальная непрозрачность контекста, наличие специфических дискурсивных условий и намеренно демонстрируемая линейность клаузы говорят о том, что в фокусе металингвистического внимания могут оказаться самые кардинальные механизмы эстетизации языкового образа. *Глокая куздра*, которая *штеко будланула бокра и курдячит бокренка*, не только демонстрирует презумпцию грамматической обязательности, но и открывает, если не обнажает, в самой аффиксальной технике смыслопроизводства то свойство, которое исследователи закрепляют за эстетическим высказыванием: автореферентность, автопоэтичность и способность к длительной и (в идеале) бесконечной рекурсии. Словная функция в таких случаях сплавляется с функцией актуальной интерпретации (об их глубинно-семантических основаниях, семиотических характеристиках и связи со значением вообще см. в [Степанов 2002в: 3—18]). Отмеченные конструкции в идеале стремятся к голофрастической терминологической однозначности.

Апокрифичная сама по себе (что уже важно — сентенция входит в трансляционные дискурсивные практики, легко запоминаема и воспроизводима), *глокая куздра* Л. Щербы говорит не только об обязательности фразовых категорий, как и об их наличии в структуре предложения и в языковой сетке категоризации, не только о том, что предложение не состоит из своих непосредственных заполнителей, а оформляется сочетанием фразовых групп и соответствующих им семантико-грамматических категориальных классов, но и том, что соотношение терминального и актуального не существует вне линейно-коммуникативной и иконической проекции самого дискурса, хотя

и базируется на символических элементах. Эстетические достоинства условно-лингвистических предложений зиждутся на способности языковой системы как бы обнажать свой каркас, демонстрируя скрытые в ней эмерджентные потенции языковой образности. В таких конструкциях языковая форма приобретает свойства предметно-фигуративные, ее синтаксические иерархии становятся изобразительными, а функция видоизменяется от конструктивной (обнажить принцип) к трансляционно-орнаментальной.

Все единство форм приобретает известную потенцированность зрительного и когнитивного восприятия. Лингвистически экспериментальная форма подобных конструкций, претерпевая напряжение между замкнутостью грамматической сетки отношений и рекурсивной бесконечностью линейного развертывания, приобретает эффект пластичности, а сама конструкция выходит за рамки изначально предначертанной информативности.

Абстрактные языковые экземпляры (недаром Б. Успенский находит их аналогичными алгебраической формуле, состоящей из одних переменных, типа  $X + Y = Z$ ) оживляются аффективным компонентом языка и при помощи автопоэтического смыслообразующего приема становятся коммуникативно содержательными. Они как бы прямо и наглядно говорят нам о возможности именно языкового выражения абстрактной образности, которая заложена в лингвистической эстетической практике. Анализируемые языковые артефакты интенциональны. Они *предъявляются* человеку в качестве аргумента определенного знания, и они же призваны человеком *продемонстрировать* некую логическую составляющую той абстракции, в которую входят, — например, концепт *языкового правила*. Ср. приводимый Б. Успенским комментарий на интерпретацию щербовской фразы Л. Ельмслевым, интересным с точки зрения включения в ее интерпретацию эпистемических предикатов *знать* и *понимать* — *Профессор Ельмслев не знал русский язык достаточно хорошо для того, чтобы понять, что слов, из которых составлена фраза Щербы, не существует; но он знал язык достаточно хорошо, чтобы понять общий смысл этой фразы* [Успенский 2007: 190]. Одновременное присутствие квазиязыковых артефактов в ментальном (*по мысли автора*) и перцептивном, визуальном (*проиллюстрировать*) контексте расширяют семантический диапазон интерпретации фразы, вводя в процедуру ее осмысления эпистемологическую, рациональную (*тем самым примером доказывает*) и чувственную составляющие: «Кто такая эта куздра, почему

она глокая, что сделала с несчастным бокром и с его бокренком? Этого не знаете ни вы, ни я, да и сам академик Щерба едва ли знал. Но “расшифровать” строение этого предложения так же легко, как разобратся в строении фразы “Петя бросил кошке рыбу”. И это благодаря окончаниям» (А. Леонтьев).

Вопреки обычному мнению, интересующие нас языковые артефакты не единичны и не случайны. Они содержат в себе скрытое желание каждого по перекомпоновке и переименованию языка в процессе дискурсо- и текстопорождения:

А. С. Ахманов, рассказывая нам про греческую философию (!), привел фразу «пиротен конулирен элятиш», но не сказал, что это Карнап, т. е. что фоном подразумевается немецкий язык; я воспринял «пиротен» и «конулирен» как слова одной формы, и пример пропал бы даром, если бы Ахманов тут же не перевел: «пироты конулируют элятично». — Через 20 лет мне нужно было переводить заумное вагантское заклинание гексаметром — «Amara tanta tyri pastos sycalos sycaliri, Ellivoli scarras polilli posylique lyvarras»; я легкомысленно думал, что тут и переводить нечего, достаточно переписать русскими буквами, как советовал доктор Кульбин. Отнюдь, пришлось написать — «Столькое горькое тира паств и сикаств сикалира, Неболелейные скары полелют селеют ливарры». Аверинцеву нравилось [Гаспаров М. Л. 2001: 347].

Более того, синтаксическая и дискурсивная природа конструкций с искусственными языковыми знаками говорит и о предельной метафорической неосемантизации внутри этой языковой формы, в основе которой лежит представление о вещных коннотациях на первый взгляд пустых и абстрактных сущностей, ср.: *спонтанные реакции говорящих на этот, ставший хрестоматийным пример показали, что он способен занять свое место в их языковом мире* (Б. Гаспаров); и о том, что они инструментально и ментально погружены (пластически встроены — *вписываются*) в личную (металингвистическую) сферу говорящего о языке: *Для меня лично эта фраза вписывается самым естественным образом в жанровое пространство лингво-философского рассуждения о языковой семантике — от Карнапа, Куайна, Остина до Катца, Лакова и конечно же Чомского, для которого создание преднамеренно парадоксальных языковых «монстров» является типичным эвристическим приемом* (Б. Гаспаров). Ср. также пример из А. Левина на расширение сферы действия данных конструкций в жанровом отношении и способность конструкций к дис-

курсной мимикрии и переодеванию в одежды канонизированных речевых жанров и культурных скриптов:

Да не будет у бокра куздры, а у куздры бокра перед лицом Моим, ибо Я так будланул, и Мною так будлануто. Не делай себе бокра из будлания своего, и никакого бокрения или перебокрения из будлания своего, ни обокрения, обобокрения либо же выбокрения из будлания своего, ибо куздра твоя во Мне, и глокость твоя во Мне же, и нет другой ни перед людьми, ни передо Мною в будланутости их или выбудланутости. Соблюдай куздру и будлание, как заповедал тебе Бокр твой, не делай в это время никакого курдячества — ни ты, ни близкие твои, ни средние, ни приближающиеся к тебе, ни удаляющиеся от тебя, ни сидящие вдали, ни стоящие поблизости, ни лежащие поперек.

Почитай бокра своего и бокренка своего, как повелела тебе Куздра Будлающая и Куздра Невыбудловываемая. Не произноси глокого будлания на куздрение бокра своего, ибо будлающие вострепещут, а будлаемые воссияют. Не курдячь. Не куздри. Не бокрей сам и не желай другим. Не будлани ближнего своего, и не воскурдячь уменьшительного его, ибо на всякое большое найдется свое расширительное.

Подобно опыту Л. Петрушевской, с ее «Лингвистическими сказками», опыт А. Левина показывает, что дискурсивная семиотизация языковой формы служит способом не только обозначения необходимых для информационно насыщенной коммуникации лингвокультурных концептов, но и стоящей за ними индивидуальной языковой и художественной картины мира. А также и то, что такая картина мира для своего выражения нуждается в эстетическом подчеркивании языковой формы и не всегда находит в системе и узусе устоявшееся вербальное выражение. Для адекватного отображения на языковую структуру когнитивных значимостей индивид нуждается в алгебраизации языковых отношений, в операциях с «чистой» формой, залогом ясности и коммуникативной полноты которой и станет ее эстетическая составляющая. Намереваясь преодолеть грамматическую и семантическую аномальность, человек стремится к восстановлению изначальной целостности и эстетичности своего языкового опыта, пытаясь время от времени искусственно конструировать фразы, на первый взгляд лишённые смысла, но сохраняющие потенции наглядности выражения творческой и системообразующей стороны языка, что по-прежнему остается отнюдь не тривиальной, но интересной лингвистической задачей.

Наглядность выражения творческой и системообразующей стороны языка здесь не метафора. Ее действительное существование подтверждает тест на дискурсивную иконичность, смысл которого мы попытаемся прояснить далее, взглянув на творческую сторону языка с более близкого расстояния.

## 17. РЕКУРСИВНОЕ «ТЕСТИРОВАНИЕ» ИКОНИЧНОСТИ В ДИСКУРСЕ

Иконический элемент в структуре языковых единиц неизменно связан с сущностями более высокого порядка, отражающими когнитивно-дискурсивные аспекты человеческой деятельности. Инструменты иконичности — инструменты ментальной обработки дискурса.

Идеи А. А. Потебни, на наш взгляд, являются одним из источников современного решения проблемы иконических презумпций текста и дискурса, в связи с которой актуализируется его собственно лингвистическая теория языкового содержания, опирающаяся на понятие формы как способа представления экстралингвистического знания.

Структурные модели Языка и дискурсивные контексты не имеют характера устойчивой и абсолютной корреляции. Теоретически подобная асимметрия между условными ассоциациями системы и безусловными мотивациями структуры объясняется самим статусом естественного языка, способного коннотировать одни знаковые системы и приводить к деградации другие. Собственно говоря, здесь имеет место переход одного уровня иерархии, основанной на нелинейных отношениях, в другой, линейный. Подобная трансплантация является общим случаем механизма многотактной подстановки. Взаимодействие иконического и символического кодов транзитивно, но антирефлексивно. Наличие наборов допустимых коллективных подстановок и коннотируемость иконических кодов в ядре языковой структуры способствует образованию определенного вида языковых структур, гибридов, где взаимодействие иконического и вербального предстает наиболее интенсивным.

Обертонность оппозитивности языковых единиц оборачиваются для языковой структуры предвосхитительной двойственностью, поскольку экспансия протяженности навязывает языковой единице определенную ориентированность, вводя значимый характер порядковых отношений в самое ядро структуры языка. Таким образом, проблема асимметричности кодов и систем: «язык не только коннотирует дру-



гие системы, но и интегрирует в себе иконические коды» [Мейзерский 1988: 26], и проблема транзитивности и рефлексивности дистрибутивных и когнитивных коррелятов структуры: то, что маркировано структурно, обычно когнитивно сложнее, объединяются вокруг вопроса порядковых отношений в верхних слоях генерационного механизма языка и текста.

Содержательная интерпретация указанной корреляции делает предпочтительным введение в процесс взаимодействия концептуальных констант и иконических кодов механизма рекурсии: выбор последующих единиц языка соответствует тому, какие единицы уже выбраны для построения предшествующего фрагмента текста. Введение рекурсивного механизма тем более естественно, поскольку он сопровождается набором обязательных коллективных подстановок единиц: «лингвистическая подстановка и есть средство образования гибридов» [Лекомцев 1983: 132, 3]. Основанное на остром лингвоэстетическом чутье материала, яркое исследование, посвященное лингвосемиотическим гибридам как способу репрезентации знания в дискурсе, представила О. К. Ирисханова [Ирисханова 2007].

Иконичность — конструктивный принцип организации языковой структуры, сопровождающийся свойством нежесткого противопоставления синтагматических и парадигматических отношений языковых единиц; противопоставление текст vs. дискурс как оппозиция зоны локализации *iconisity* и зоны ее плетения также его выдерживает.

Диagramматическая природа динамики знакообразования покрывает все уровни и ярусы языка. Производность по смыслу, выводимая из производности по форме, реализует присущую ей иконическую структуру путем манифестации различающих ее признаков. Именно статус иерархически выделенного элемента необходимо отражается в его порядковом отношении среди элементов нарратива [Злыднева 2013; Haiman 1985: 72—76; Givón 1989: 352—359; Эко 1998], укрупняя иерархическую выделенность текстовой конфигурации, особенно в случае неоднозначности структур более глубокого уровня.

Возникает задача определения мотивов дискурсивного выбора и классификации единиц, его поддерживающих. Внутриязыковой поддержкой в ее решении становится принцип рекурсии, действующий одновременно с иконичностью как конкурирующий мотив, борющийся за выражение в рамках единого текстового пространства.

Теперь охарактеризуем детальнее рекурсивную мотивацию как подстановочный генерационный механизм.

Модель рекурсивности представляет собой морфизм структуры реальности в базовую языковую форму. Между тем сама рекурсивность в языке иллюстрирует вероятностную протяженность порождающей способности языкового аппарата человека. Дистинкция рекурсивность — иконичность, скажем сразу, может проводиться в разных дискурсивных планах: сигнификативном и сентенциальном. Полезно различать контрконструктивный — изотопии типа *снег бел*, и конструктивный тип рекурсивной отмеченности: *boy-boys, book-books, jump-jumped* и под. Сентенциально она способствует свертывания семантических структур: *Он любит себя = он себялюб vs. Саша любит Сашу* — рекурсия нетранзитивна и однородна, — два местоимения вложены в antecedенты друг друга; дискурсивно — транзитивна и неоднородна, что порождает бесконечную длину производной формы:

Отец отца отцу отец; всякий мужчина мужчина до первого мужчины; он думал, что я думала, что думал он — я сплю; я оглянулся посмотреть, не оглянулась ли она, чтоб посмотреть, не оглянулся ли я; Each of Marys sons hated his brothers VS Each of Marys sons hated each of Marys sons brothers; The man who shows he deserves will get the prize he desires.

Типичным примером рекурсии представляется случай так называемой сериальной конструкции: франц. *laisser tomber*, русск. *Поиду погуляю* — оба предиката имеют единую финитную форму глагола и совпадают в категориях времени, лица и числа, обнаруживая высокую степень зависимости от ситуативного контекста. Перевод иконических фигур в дискурсивный план стимулирует итерацию языковых элементов, их морфологическую симметричность, сортную однородность и линеаризацию компонентов в итеративной цепочке:

Вот я ему сказала: возьмите гречневой крупы, а он взял закатился в кулинару, взял гречневой каши, взял вареной капусты (пример из [Подлеская 1993: 133]);

На улице вскочил конный всадник (пример Л. Р. Савченко, устное сообщение).

Можно предположить, что синтаксически координированные сериальные конструкции обладают свойством семантической неоднородности и диаграмматизма:

Он провел ему ручной удар в грудь, но сам он не сделал себе никакой защиты; На улице вскочил конный всадник (Платонов);

Проходит несколько мгновенных лет, и тяжелый бархат расходится, словно волна на неудобном пляже. Мы остаемся в мире символов, даже все эти грубые проникновения под кожу, желчные царапины, греховные инъекции, цирковые прыжки страсти остаются косвенными намеками на сообщения кодекса гибели. Невидимый меч танцует подле увядшего тела. Каждое движение подобно казни самурая. Мы, бесплотные, понимаем, сколь несовершенно оно в сравнении с буквами на хорошей и даже скверной бумаге (Дм. Волчек).

Дискурсивные иерархии иконичности, регулирующие смысловую связность текста, задают способ представления информации, обусловленный линейным характером текстового означающего [Сигал 1999: 240], благодаря свойству «плетения» языковых единиц в речевой цепи.

Важным фактором рекурсивности является фактор «ожидаемого порядка положения дел», но в этих случаях рекурсивность ослаблена со стороны структуры языка, а не текста. К таким явлениям следует отнести, как представляется возможным, и явление «синтаксических разрывов» [Гладкий 1985: 128—133]. «Универсальная» проективность как особенность систем синтаксических групп — одна из зон интенсивного иконического напряжения. Так, эмфатическая выделенность одного элемента внутри группы «срывает» проективность дерева подчинения, но способствует большему разворачиванию клаузы в речевой цепочке: *Я видел его молодым; Он из Германии туманной плоды учености привез* (Пушкин).

Сам характер последовательно-иерархического членения синтаксических групп с разрывом проективности изоморфен кодируемому, выделенному элементу. Особенность нашей трактовки этого явления на фоне иконичности состоит в следующем: эмфатически выделенный элемент получает структурный приоритет и перемещение в независимую позицию, мотивированное иконическими презумпциями и приоритетом «синтаксической коалиции» [Гладкий 1985].

Иконическая выделенность сообразна специфической смысловой нагрузке группы и обусловлена либо референтным сдвигом, либо принципом прагматического приоритета наиболее важных в информационном аспекте элементов. Впрочем, в этом аспекте явление непроективности групп еще не изучено.

Сложный ритм рекурсивной функции определяет ритм интеграции иконических кодов в структуре текста. Иконичность не является абсолютной характеристикой языка, между тем дискурсивная рекурсивность — вполне очевидная реальность иконических тенденций дискурса, что делает их тестируемыми и позволяет продвинуться по пути верификации каузальных связей между когнитивными и дискурсивными явлениями: «...содержание языка состоит лишь из символов внеязыкового значения и по отношению к последнему есть форма» [Потебня 1958: 72].

Теперь мы подготовлены к тому, что основные проявления иконических тенденций в естественно-языковом дискурсе обретут свое концептуально-теоретическое выражение. Его мы и помещаем прямо здесь, сразу в очерке, рассматривающем эстетическое сообщение как проблему философии языка и теории искусства.

## 18. ЭСТЕТИЧЕСКОЕ СООБЩЕНИЕ КАК ПРОБЛЕМА ФИЛОСОФИИ ЯЗЫКА И ТЕОРИИ ИСКУССТВА

Усиливающаяся тенденция гуманитарных наук к стиранию предметных и дисциплинарных границ, к выделению «проблемной ситуации» как высшей классификативной единицы научного знания, а также развитие в русле этого движения нового структурированного инвентаря конвенционально используемых исследовательских методов заставляют вновь обращаться к вопросам, которые в современной науке не исчерпаны и по-прежнему сохраняют свою актуальность. Именно таковой представляется проблематика «общности теории языка и теории искусства». Вопрос о соотношении между теорией языка и теорией искусства, в рамках которого ведется поиск корреспонденций между языковыми структурами и их внеязыковыми аналогиями, между ментальными репрезентациями культурных констант и описанием их связей с формами языка и визуальности, — сам по себе представляет интересную и до сих пор не решенную задачу. Однако отсутствие в лингвистике и философии, в искусствоведении и культурологии специализированной теории, имеющей высокую объяснительную силу по отношению к фактам межзнаковых переходов в различных формах сознания и творчества, — расширяет эту частную задачу, превращая ее в попытку анализа с общелингвистических и общеэстетических позиций эволюции знаковости в когнитивно ориентированных процессах. Таких, например, как: создание семантически сложных знаков большого объема, автопоэзис, авторизации иконичности в художественном дискурсе, концептуальные и эстетические трансформации внутри знаковой системы, перцептивное отражение языкового материала в дискурсе и подобные им.

Поэтому целью предлагаемого очерка является выявление «пунктов» концентрации сходства между теорией языка и теорией искусства, поиск тех гиперрегиональных областей, в которых конструирующие между собой мотивации языкового и эстетического дис-

курса — металингвистический иконизм, рекурсивность, изотопия, проективность и т. д. — борются за свое выражение в рамках единой системы (стиля, дискурса) и проявляют себя на уровнях идентификации и коммуникации знаковых форм языка и искусства.

Таким образом, основной задачей настоящей работы является попытка определения сходства между означенными феноменами и правилами семантической инференции (умозаключения), выводимыми из этого соответствия, и нахождение путей его анализа. Прояснение степени зависимости теоретико-эстетических и культурологических представлений от «некоторого ядра лингвистически ориентированных проблем» (Л. Ельмслев) составляет основной вектор исследования, динамика которого приводит к постановке вопроса о транспозиции словесного выражения в иконический вид и транспозиции знаков иконической фигуративности и геометрической нефигуративности в символическую языковую систему. В известном смысле вариантом решения проблемы является исследование коммутации языкового и живописного существования культурных концептов, осуществимое, по-видимому, через сравнительный анализ явлений образотворческого и языкового способов ментального отображения констант реальности и культуры. Этой задаче мы надеемся посвятить отдельную работу, здесь же пока ограничившись вышеперечисленным.

Вынесенная в заголовок статьи проблема неоднократно обсуждалась в литературе, однако до сих пор не получила какого-либо специального исследования, дающего строгие и одновременно универсальные определения указанному соответствию. Не считая общеэстетических и общесемиотических «решений» вопроса, содержащихся в трудах А. А. Потебни, А. Н. Веселовского, М. М. Бахтина, Р. О. Якобсона, Ю. М. Лотмана, Э. Бенвениста, У. Эко, П. П. Пазолини, — проблематика затрагивалась в работах М. Хайдеггера, Р. Ингардена, М. Мерло-Понти, Г. Марпурго-Тальябуэ, Э. Жильсона, В. Бычкова, В. Савчука (см. детальные обзоры в [Лосев 1982; Гаспаров Б. М. 1996; Долгов 1990; Савчук 2001; Иванов 1976; Савченко 1998; Серю 2001]). Начиная с 1960-х гг. вопрос «общности теории языка и искусства» поднимался как проблема методов семиотического исследования и его границ: К. Леви-Строс, М. Фуко, Р. Барт, Ю. Кристева, С. Зонтаг, Ж. Деррида. В области «чистой» эстетики таких работ немного [Базен 1995; Савчук 2001; Даниэль 2002; 2013], однако все они так или иначе решают задачу формализации семиотического описания произведений искусства, в особенности это касается

ся работ Ю. К. Лекомцева [Лекомцев 1983], пытающегося построить единую алгебраическую теорию различения языковых и образотворческих структур на основе пирсовской и ельмслевской классификации знаков, в последствии уточненных Ч. Моррисом и Р. Якобсоном применительно к знакам эстетическим [Моррис 2001; Якобсон 1987; Эко 1998]. Однако более перспективным представляется решение указанной проблемы в русле философии языка, расширенной в сторону феноменологии и искусствознания, а также со стороны широкого спектра когнитивных наук, составной частью которых является функциональная лингвистика (А. Вежбицкая, Р. Лангакер, Р. Томлин, Т. Гивон, Е. Кубрякова, В. Плуныян, Е. Разлогова, А. А. Кибрик) [Кибрик, Плуныян 1997] и семиотика культуры: работы А. К. Жолковского, Ю. К. Щеглова, П. Серио, В. А. Успенского, Р. М. Фрумкиной, Б. Гаспарова и др. [Жолковский, Щеглов 1996; Фрумкина 1992; Кубрякова 1993; Sériot 1985; Успенский 2007; Shapiro 1983]. Со стороны поэтики литературы непреходящую ценность в этой области имеют труды А. Ф. Лосева, посвященные живописной образности словесного произведения [Лосев 1982], В. Н. Топорова, Вяч. Вс. Иванова [Топоров 1995; Иванов 1976]. Первенство же в продуктивном решении вопроса принадлежит Ю. С. Степанову и его школе («Новый русский реализм»), а также группе Н. Д. Арутюновой (группа «Логический анализ языка»), продолжающей исследование художественных миров в рамках сравнительной концептологии (см.: [Логический анализ языка 1991]). Жермен Базен в качестве прецедента ссылается на работы Омара Калабрезе, Ива Криста и Корrado Мальтезе, каждый из которых, в свою очередь, использует структурный метод для изучения пластических искусств и эпистемологии искусствознания с позиций глобальной семиотики (см. подробнее в [Базен 1995]). Тем не менее все указанные исторические этапы освоения темы лишь косвенным образом отражают суть проблемы, поскольку в большинстве своем ориентированы на освоение традиционных методов анализа неязыковых знаковых систем. Вышедшие в конце 1990-х — начале 2000-х гг. труды Ю. С. Степанова [Степанов 1998; 2002в; 2004в] дали новый толчок исследованиям в указанной области, круг рикошетов которых замыкается уже не вокруг лингвистической матрицы как таковой, а вокруг когнитивно ориентированных знаковых образований большого объема и длины — текста и дискурса. (Заметим, что дискурсивная ориентация этой проблематики отчетливо была заявлена еще в 70—80-х гг. прошлого века, прежде всего в работах

У. Эко, Ю. Лотмана, Б. Успенского, М. Шапиро и У. Уиддоусона [Shapiro 1983; Widdowson 1984].) Базовым источником историографии вопроса по-прежнему остается замечательная статья Ю. С. Степанова «Общность теории языка и теории искусства» (1975), в своей основной части вошедшая в корпус фундаментального словаря «Константы: Словарь русской культуры» и позволившая адекватно описать такой концепт с «плотным ядром» как концепт «Быть, Существовать» [Степанов 1997: 171—186]. Иными словами, проблемная область, представляющая для нас интерес, вновь, как и во времена Ч. Пирса, Э. Бенвениста и Р. Якобсона, поддержана со стороны лингвистики и сравнительной концептологии (см. очерк № 8).

### **Лингвистический «идиолект» эстетического сообщения**

Сходство между языком и искусством и, как следствие, между лингвистическими представлениями и представлениями эстетическими состоит в реализации принципа знака как общесемиотического принципа и в реализации широкого спектра семантических мотивационных схем, соединяющих в одной культурной (языковой и художественной) форме комплекс актуальных смысловых концептов, каждый из которых, попадая в эволюционный ряд знаковой изменчивости, участвует в процессе смыслопроизводства и образотворчества.

По отношению к двум последним языковая форма закрепления какого-либо смысла является наиболее типовой схемой семантических, ментальных и культурных зависимостей. При этом следует подчеркнуть, что и в языке, и в искусстве суть знакового принципа открывается через соположение, сопоставление конкретных образов единичных предметов через «конструирование из отдельных образов вещного мира» [Степанов 1997: 158].

Именно в языке возникает понятие знаковой функции, — утверждал по этому поводу Э. Бенвенист, — и только язык дает ей образцовое воплощение. Отсюда вытекает способность языка... сообщать другим системам знаковые свойства и тем самым свойство быть системами, предающими значение. Иными словами, язык выполняет семиотическое моделирование, основу которого можно искать также только в языке [Бенвенист 1974: 87; Елина 2012].

Говоря неформально, тождество теоретических построений языкознания и искусствоведения и их объектов выражается в изоморфизме строения и организации разных по своему характеру описываемых ими знаковых систем. А главное — в принципиальной ориентиро-



ванности этих систем на иконизм как свойство используемых в этих системах знаков. Акцент на «сообщении» придает соответствию между языком и искусством собственно семиотический характер, тем более что в основе общей логики его построения лежит одна и та же модель: «Язык представляет собой объективно существующий наиболее полный образец иерархической системы», в котором воплощен конструктивный принцип сходства теории языка и теории искусства: принцип «единичное — особенное — всеобщее» [Степанов 1997: 164]. Категоризация действительности в языке и искусстве дистрибутивна, сочетаема и носит композиционный, избирательный и в то же время иерархичный характер. Подобно тому как композиция и монтаж в художественном произведении — аналог дистрибуции в языке, уникальность в искусстве «средств построения особенного из материала индивидуального» [Там же: 169] отвечает уникальности одновременно целостным (холистическим) и анализируемым (расчленимым) средствам создания производных слов самого языка.

Подобно образу в искусстве, содержательная расчлененность (выделимость) объективируемой в образе ментальной (концептуальной, когнитивной) структуры соответствует формальная расчлененность тела знака в языке.

Принцип иконичности, единый для всех знаков смешанного типа, пронизывает все устройство сообщения в целом, открывая возможность «наращения» его двойственности и мотивированности в процессах автокоммуникации и контакта с языковым и эстетическим знаком извне. Как справедливо заметил Ю. С. Степанов,

...в искусстве, прежде всего реалистическом, образы предметного мира лишь тогда могут стать формой человеческого, духовного содержания, когда они воплощают сущность самого предметного мира. Листва, ручей, небо в пейзаже, льющееся молоко (как на известной картине Вермеера), блики солнца и персиков (как на картине Серова) не кодируют элементы содержания, а выражают свою собственную сущность. Сопологаясь друг с другом в пределах одного произведения искусства, такие предметные образы реализуют каждый какую-либо сторону более глубокой сущности — «особенного». Но только выражая свою собственную сущность, они могут нести отличное от них самих духовное содержание, относящееся к миру человека.

Таким образом, мы приходим к выводу, что знаковый принцип в искусстве, как и в языке, не реализуется непосредственным соединением «смысла» и «формы», «значения» и «звука», а что это соединение опосре-

довано целой иерархией — языка в одном случае, отдельного произведения искусства в его внутреннем строении — в другом», и что эта иерархия основана на конструктивном принципе «особенного» [Там же: 167].

Поэтому мы намеренно используем такое определение, как «эстетическое сообщение», являющееся, в известном смысле, и специфической абстракцией, и, одновременно, более глубокой сущностью, близкой по своей структуре знакам языка, чем «произведение» как таковое.

Согласно У. Эко, эстетическое сообщение, обладающее метакоммуникативными и металингвистическими функциями, основано на изначальной деконструкции исходного кода, на ломке первоначальной «языковой» системы. Оно потому и обладает самосфокусированным характером, свойством обращенности на самого себя (*self-focusing*), что потенциально и активно двойственно, многозначно, поскольку существует отчетливая координация изменений между смыслом и формой его выражения. Причем и то и другое имеет автономную семиотическую ценность. Базируется она на возможности видения путей, схем, моделей переписи исходного кода в порождаемое сообщение, равно как и восстановление автономных кодов чрез трансформацию языковых и эстетических высказываний — «чтобы заново структурировать коды, необходимо переписать сообщение» (*...in order to restructure codes, one needs to rewrite messages*) [Еко 1986: 104]. Так, архитектурный код получает различную семиологическую трактовку в результате ориентированности порождаемых на его основе сообщений на грамматику стилевых элементов (ось селекции, по Якобсону) или на синтагматическую цепочку большого объема, на текст (ось комбинации), т. е. на систему, берущую элементы кода вне их сущностных связей, с использованием символа и иконического знака, как это показал Уиддоусон (см. [Widdowson 1984]). Сообщение обретает эстетическую функцию тогда, когда оно построено так, что оказывается неоднозначным и направлено на самого себя [Эко 1998: 90, 91]. Такая формулировка выдвигает на передний план проблему пропозициональной, высказывательной функции эстетического кода и оператора формы знака, абстрактного оператора, существенную также и в лингвистическом отношении. В схеме семиотического треугольника он связан с самой формой знака и символизируется самим же этим знаком, являющимся преимущественно иконическим образованием. Однако идентифицировать этот знак-оператор не так

просто, причем как в текстовых иконических конфигурациях, так и в беспредметных, нефигуративных визуальных конфигурациях и, что еще сложнее, — в формах современного визуального искусства, перформансе и инсталляции, арт-монтаже объектов художественного и онтологического кода, где повсеместно применен принцип непрозрачности семантики, синтаксиса, прагматики и идеологии в структуре языка-кода «новой изобразительности». Интересно, что этот принцип носит так же лингвистический характер и не только обнаруживается, но и объясняется благодаря этому лингвистическому субстрату, ср. у В. Савчука:

Судьба изобразительного искусства разделяет судьбу культуры; в пост-современном обществе воля к истине, большому стилю и форме ослабла, равноправие дискурсов тела, — в том числе и тела культуры, — склеенного из цитат, вызывают к жизни концептуальные модели, опирающиеся на внутреннюю разорванность, шизофреничность языковой ситуации [Савчук 2001: 129].

В связи с этим общность языка и искусства просматривается по линии метаморфоз, осуществляемых внутри знакового соответствия. Его языковая форма выступает своеобразным идиолектом эстетического сообщения и автономного кода, его выражающего. Даже будучи нарушенным или трансформированным, лингвистический код сообщает автономному изобразительному коду ту иерархичность и семантическую насыщенность, которая и превращает его в коммуникативно цельное и интеллектуально осмысленное выражение личностного жизненного опыта. Эстетическое видение и созерцание вновь превращается в акт металингвистического суждения.

### **Иконизм — мотивирующий принцип эстетического дискурса**

Идея иконичности, столь хорошо знакомая искусствоведам [Беляев 1983; Эко 1998; Елина 2012], оказалась сравнительно недавно включена в программу лингвистических исследований. Заслуга включения металингвистического иконизма в центр лингвистического описания языковых структур принадлежит Р. О. Якобсону, переосмыслившему концепцию знаков Ч. Пирса и применившего ее к анализу конкретно-языковых явлений морфологии и синтаксиса, словообразовательной и фонологической систем европейских и неевропейских языков.

Необходимость выхода из замкнутой сосюррианской модели языка и наследовавшей ей теории «двойного членения» языкового знака А. Мартине, отторгаемой У. Эко на периферию научного знания и за границы анализа несемантических систем, потребовала обращения к принципу диаграмматического иконизма как конструктивного принципа порождения сообщения и превращения его, за счет мотивированности внеязыковыми категориями, в эстетическое.

Именно за счет иконичности структура реальности, репрезентированная в ментальных структурах, получает свое выражение в устойчивых дискурсивных и художественных формах. Психофизиологический и социокультурный аспект порождения языкового высказывания, могущего быть, в свою очередь, эстетическим, требует привлечения в эту горячую ментальную точку сопряжения общесемантических идей явлений авторизации, окказионального, авторского использования принципа иконичности как способа максимально изоморфно кодировать опыт когнитивно-дискурсивной деятельности человека с наименьшими затратами. Из очагов подобной авторизации следует выделить случаи автономного употребления имен языка (абстрактный оператор словной функции), линейаризацию компонент синтагматической цепочки и процессы создания производных слов и композитов, являющихся минимальными гибридными образованиями, объективно существующими через отдельное и особенное. На уровне более сложных ментальных форм — культурных концептов — такими «гибридами» являются живописные аналоги концептов — *иконо-ремы* (иконы культуры). Не вдаваясь в собственно лингвистическую сторону вопроса, которой мы посвятили серию статей [Коваль 1999; 2006б], представим диагностические контексты такой авторизации. Формально иконизм определим как принцип мотивации языковой формы дискурсивным употреблением. Этот принцип не кажется слишком большой абстракцией: конкурирующие мотивации дискурса (иконизм, рекурсия, экономия) находятся в отношении конкуренции за выражение в рамках одной и той же языковой оси, как и в отношении борьбы иерархий за гибридизацию языковой формы [Ирисханова 2007]. Сложный ритм этой борьбы задан самим Языком, оперирующим бесконечным как целым и обладающим потенциальной возможностью порождать сообщения. Так, повышенной эстетической напряженностью обладают такие языковые композиты, как хрестоматийный платоновский контекст *На улице вскочил конный всадник* (пример Л. Р. Савченко из [Савченко 1998: 404]), представляющий

прямое отношение к нашей теме, т. к. он демонстрирует принцип отдельности и выделенности ментального конструкта как эстетического сообщения из ряда негибридных ментальных образований типа *травка зеленеет, унылая осень, лютый февраль, красный октябрь*, каждый из которых обладает своей визуальной аккомодацией.

Семантически авторизованные языковые контексты, основанные на принципе иконичности, можно представить как выражение весьма идиоматичного значения определенности референта, находящегося в фокусе внимания говорящего, который не только допускает эстетически осмысленную комбинаторику знаков двух различных типов: линейной сочетаемости и симультанной совместимости, но и сознательно идет на такую объективацию внутреннего опыта. Определение применимо и к живописному, художественному, эстетическому знаку.

### **Влияние лингвистического мышления на порождение эстетического сообщения**

В свое время Ю. М. Лотман обратил внимание на параллелизм форм лингвистического и художественного сознания [Лотман 1984: 6—14], определение типов которого может представлять самостоятельный научный интерес. Здесь же важно заметить, что семантические схемы такого параллелизма также носят знаковый характер и представляют собой сферу действия оператора абстракции, приобретающего значительный вес в экспериментах с символьным и фигуративным материалом. Более того. Лингвистическое сознание проникает в самые основы образотворческого процесса. «Живопись — единственный вид искусства, который не может освободиться, даже отчасти, от знаковости. Она является более знаковой, если не более лингвистической, чем сама литература», — писал по этому поводу Морпурго-Тальябуэ (цит. по [Долгов 1990: 299]). Примечательно, что подобные соответствия или параллели отмечены не только применительно к образотворческому процессу начала XX в., применительно к творчеству кубистов и импрессионистов, как у Ю. М. Лотмана, но и по отношению к явлениям предренессансного характера. Так, о влиянии лингвистического мышления на Джотто пишет М. Баксандолл, который, по мнению Ж. Базена, идет здесь за Маурицио Боничетти (детальнее см. [Базен 1995: 231, 232; Баксандолл 2003]). Методологическая ценность подобного исследования очевидна: она позволяет разобраться в таком сложном конструкте, как стиль в искусстве, предоставляя исследователю

аналитику ясные и содержательно строгие аналоги-корреспонденции: так, по Ю. М. Лотману, кубистические натюрморты, подчеркивающие разложение объекта на плоскости и явную геометричность изобразительных форм, соответствуют конструированию и выделению лингвистических конструкторов, фонем и синтаксических композитов, подобно абстрактным образам, существующим лишь через отдельное и особенное в языке: «подобно тому как футуристы в “самовитом” слове воскрешали осязаемость и значимость фонемы, кубисты делают воспринимаемыми и значимыми пространственные формы вещи», а «синтетическая тенденция, проявляющаяся в натюрмортах Сезанна, может быть сопоставлена с законами построения связанного текста» [Лотман 1984]. В этом отношении принцип «внутренней композиции» В. Кандинского сродни принципу фокализации и активированию топика, темы сообщения (принцип тематизации Р. Томлина) [Кибрик, Плунгян 2007: 320, 321] в начальной позиции синтаксической конструкции и выделение на первый план наиболее актуальной для говорящего информации.

Любопытно, что теория отображения (mapping) когнитивных функций на грамматическую структуру и экспериментальная верификация каузальных связей между языковыми и когнитивными явлениями носят подчеркнуто визуально-коммуникативный характер и опираются на возможность перцептивного отображения языкового материала.

Принцип «внутренней композиции» В. Кандинского, кажется, как нельзя лучше демонстрирует лингвистические основания образотворческого процесса. Действительно — жизнь «чисто и вечно художественных форм» и «форм, случайно брошенных на полотно», — революция самой процедуры порождения автономного кода лирической абстракции, выявленного в глубинах материала беспредметной живописи. Кандинский имплицировал новое понимание структуры иконолического и индексального знака в искусстве, семиозиса и, наконец, самой типологии знаков и их функциональной предназначенности.

Структура эстетического знака у Кандинского принципиально интерпретируема, задает отношение дискурсивной мотивации в нефигуративном коде и способствует достижению эффекта коммуникативной полноты: возможности «не глядеть на картину со стороны, а самому вращаться в картине, в ней жить», по выражению художника. Подобно Ч. Пирсу в лингвофилософии, Кандинский в теории и практике абстрактного искусства впервые указал на принципиальную

зависимость процесса порождения знака и его результата от субъекта порождения. Его идеи содержат скрытое, но вычислимое представление о различных ступенях знаковости и об отсутствии между типами знаков непроницаемых границ. Семантический морфизм пластического языка абстракции, осуществленный Кандинским, — не что иное, как индексальная метафора «внутренней необходимости» — метафора «целесообразного прикосновения к человеческой душе», провоцирующая эволюцию пластических форм по линии семиотических отношений, по линии абстрагирования «духовно действующих существ», по слову Кандинского. Ср. по этому поводу любопытное замечание Ю. С. Степанова в [Степанов 1998б: 339 и след.]: «Если абстракции В. Кандинского могут быть названы “семантикой” или даже “чистой семантикой” живописи, то кубизм в живописи искусствоведы метко называют “синтаксисом”» (см. материалы выставки [Москва — Париж 1981: 58]).

Нефигуративный (беспредметный) образ Кандинского есть своего рода ментальный гибрид («концепт»), полученный в ходе операций слияния, контракции нескольких ментальных пространств, — результат «связи случайности и строгой внутренней формы». Пластическая идеограмма Кандинского оперирует бесконечностью как целым и обладает способностью потенциально порождать и воспроизводить себя, при этом характеризуясь свойствами неистощимости и семантической полноты. Гениальный мысленный эксперимент В. В. Кандинского отвечает самому феномену включенности нового языка искусства в пространство культуры, движение которого носит линейный характер.

Кандинский первым и совершенно осознанно вышел за границы предметно изобразимого. И, по всей вероятности, первым осознал, что формы беспредметности образуются на знаковом уровне. При этом идентификацию знаков беспредметности он начал с построения особой «лингвистической» шкалы отсчета, на одном конце которой была закреплена как содержание «означающее» абстракции — «внутренняя необходимость», а на другом — ее «означающее», видимая абстрактная форма, являющаяся «сокращением» душевного, из которого художник заимствует элементы своих произведений. Причем беспредметная композиция как мыслительное построение оказывается заведомо эстетична. Она обнаруживает некие закономерности, которые устанавливает само произведение и выводит интерпретатора посредством таинственно заложенной силы «видения», приходящей

«сама собою», в возможный ментальный универсум, в котором искусство, «бросившее вызов коммуникации и оказавшееся на грани некомуникабельности» [Эко 1998], обретает свойство быть переменным аналогом мира. Трансформация иконического знака у Кандинского параллельна трансформации знаковой интерпретанты, основанной на механизме перевода, т. е. возможности представить содержание иконического знака другим, более развернутым индексальным и символическим знаком. При этом, как отмечает Ю. С. Степанов,

...при появлении «абстрактной картины» как нового явления искусства изменяется не только то, что изображено на холсте, что может видеть глаз, но целый комплекс качеств, о которых может быть только рассказано. Изменяются не *изобразительные*, а *неизобразимые* элементы художественной абстракции ([Степанов 2004в: 78]; курсив Ю. Степанова. — О. К.).

Эстетическое суждение переводится в план дискурсивности и становится интеллектуальным. Отсюда такая повышенная манифестарность и желание самому рассказать о коде, выявленном художником в абстрактном материале, стремление дать метаязык, посредством которого зритель может перевести исходные душевные состояния в закономерную художественную форму. Само соединение признаков «исходных душевных состояний» в богатую возможностями и наиболее выразительную беспредметную конструкцию есть «внешне разделенное», являющееся одновременно и «внутренне слитным» (Кандинский везде цит. по [Там же: 68—72]).

Здесь легко усмотреть если и не полное, то очень близкое сходство с собственно языковыми структурами, обнаруживающими смешанные знаки на уровне внутреннего синтаксиса производных и сложных слов, синтаксиса зависимостей, а не непосредственно составляющих, где «иконичность пронизывает все устройство знака в целом, а символизация относится лишь к внутренней организации его частей» [Коваль 2002: 26]. Важно, что это сходство отзывается и на возможность применения к беспредметной живописи Кандинского понятия *blending* (слияние, контаминация) как уже концептуальной метафоры, применимой к царству нефигуративного искусства.

У Кандинского этого термина, принятого в современной когнитивной лингвистике, разумеется, нет, но формулировка художником «связи случайности и строгой внутренней формы» как совмещения в одно



целое того, что в формальной логике и лингвофилософии называется возможными ментальными мирами, позволяет говорить еще об одном предвосхищении Кандинским современных когнитивных теорий и попыток определения знаковых соотношений в структуре лингвистических и семиотических гибридов. Лирическая абстракция Кандинского — это всегда метафоризация и самой знаковой функции, и явлений макро- и микромира, с нею непосредственно связанных: здесь знак в своем стремлении создать впечатление внутреннего оживления становится неточным и двусмысленным.

Однако двусмысленность знака не делает неопределенной саму картину представленных форм, здесь беспредметный образ рассказывает сам о себе, одновременно являясь эпистемической метафорой порождаемого им мира. Отсюда и отказ от иллюзорности прямой перспективы и стремление сохранить картину как живопись на одной плоскости.

Семантика рисуночного растяжения пространства, использование минимальных композиционных схем, элементы с геометрической формой, цветом, фактурой, графический символизм композиций Кандинского соприкасаются семиотически и с пространством древнерусской фрески и иконы, и с «бустрофедоном» экзотического этнического искусства.

Живописная конфигурация Кандинского мотивирована со стороны «духовного противоположения» (в терминах Кандинского) между денотатами, транслирующими в эстетический знак культурные ценности, и суммой синтаксических отношений элементов, формирующих гибридный коллективный образ.

Эстетическое видение сути сообщения становится актом семиозиса и достигается благодаря усилию, необходимому для устранения коммуникативных неудач его восприятия, но тем весомей результат, завоеванный через попытку установления семантических импликаций между «чисто и вечно художественных форм» и «форм, случайно брошенных на полотно» и их языковых коррелятов, что он обещает приращение нового смысла к, казалось бы, раз и навсегда установившемуся эстетическому коду.

### **Эстетическое сообщение как лингвистическое суждение**

Томистская установка на интеллектуализацию восприятия эстетического образа к началу XXI в. превратилась в установку на адекватность выражения критиком, историком и теоретиком искусства своего

понимания бытия через созданное иным культурным энергодателем произведение искусства и выражение себя как интерпретатора форм искусства в целом. Главным объектом исследовательского поиска здесь оказываются способы вербальной фиксации результатов суждений об эстетическом сообщении.

Стремление выработать адекватные художественным феноменам формы исследования и фиксации его результатов заставляет искусствоведа превращаться не только в философа актуального искусства, но и в лингвиста, который путем интроспекции собственного языкового и художественного сознания пытается построить своеобразный словарь первообразных семантических соответствий, словарь единого метаязыка описания, обладающего свойствами точности и содержательной ясности, при этом исследователь вынужден удерживать в своем сознании сведения о схемах семантических импликаций культурно-семиотического характера, которые будут обладать свойствами пластичности и прегнантности, саморасширения и захвата ранее не пересекавшихся культурных областей. Тогда взаимобратимость лингвистических и художественных структур станет основанием «нового искусствovedческого дискурса», в большей мере соответствующего задачам экспликации онтологии мира путем анализа художественных форм, чем ныне действующий.

В этом, вероятно, и состоит укрупнение проблемной области, связанной с соотношением теории языка и теории искусства. Таковым укрупнением, по всей вероятности, следует считать создаваемую на семиотико-культурных и эстетических основаниях некую лингвоэстетическую теорию, обладающую большой степенью адекватности объяснения фактов языка, культуры и искусства.

Многие пути развития теории знака применительно к искусству как знаковой системе лежат на стыке лингвистики, философии языка и искусствovedения, где сама проблема знаковости эстетического сообщения превращается в проблему поиска когнитивно ориентированной интерпретации иконического и геометрически фигуративного эстетического знака.

Решение вопроса межтеоретического соответствия на пространстве языковых и эстетических структур [Бенвенист 1974: 83; Елина 2012] позволит продвинуться вперед в отношении собственно эпистемологии искусствovedческого анализа, а лингвофилософии придаст новые импульсы к расширению своего ментального и общекультурного пространства.

В связи с этим особую остроту приобретает вопрос о том, насколько широка сфера визуально-вербальной слитности, как и общности ее теоретических оснований; насколько выраженной становится связь между языковой дискурсией и живописной ощутимостью. В не меньшей степени нас будет интересовать вопрос и о непосредственном научном положении лингвиста-семиотика, оказавшегося между этими двумя когнитивно и перцептивно вычлняемыми сущностями. По сути дела, это вопрос о спецификуме общности вербального и визуального, выделяющем эту общность в качестве предмета особой науки — лингвоэстетики — и сопровождающем это выделение имманентным названным сущностям методом. Ему и посвящены следующие далее размышления.

## 19. АЗБУКВАЛЬНОСТЬ И ИКОНИЗМ. ЛИНГВОСЕМИОТИК МЕЖДУ ЖИВОПИСНОЙ ОЩУТИМОСТЬЮ И ЯЗЫКОВОЙ ДИСКУРСИЕЙ

Не спешите по ту сторону слов! Несказанное  
есть часть сказанного, а не наоборот.

*М. Л. Гаспаров*

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.

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 средин, 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 взаимозаменяемости, бесконечность соразмерности.

Язык и живопись по отношению друг к другу не создают взаимно однозначного 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 сложнее, 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 контрверзу «азбуквальности и иконизма» — контрверзу «между» живописной осязательностью и языковой (речевой) дискурсией.

И азбуквальность, и иконизм соответствуют друг другу на уровне принципа знаковости, хотя и не сведены им к некоему взаимно однозначному 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; 2013; Злыднева 2001; 2008]), всегда отстающие от дейктической прозрачности видимого. Нас интересует абстрактная семиотика гибридации 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 именованя, 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 осязательностью и языковой (речевой) дискуссией, 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 именованя — это всегда предмет, взятый как отношение, как функция, как «синтаксический аспект прекрасного», как концепт.

Концептосфера «гибридации» 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 в 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, 111], 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 лингвовизуального 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 «abcdminded», и иконизм.** Концепт, впервые введен, по-видимому, Джойсом [Маклюэн 2006, Колоннезе 2007] и активно обсуждался применительно к формам языкового сознания [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 подвержено 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 игральные кости» Малларме и его живописному аналогу, «Звездной ночи» Ван Гога (подмечено Ю. С. Степановым), но принцип ее работы — рекурсия. Выпестованная в недрах однопавленности 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 становиться эстетическим объектом, с открытыми возможностями переводимости на языки вневербальных 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 уровне. 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, культурными 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* Хомского), 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 гибридации, 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 ней 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 важны 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 1994: 187]).

Здесь азбуквальность подобна джойсовским *langthorn*'у и *langscar*'у, и ее технику можно назвать «ленгвизоскопажем». Это определенно нечто слово-картино-видимое: *Languid / languiz / -usual*.

В искусствоведческом и лингвоискусствоведческом экфрасисе азбуквальность заставляет перестраиваться сам текст на картинной,

иконической основе, применяя метод последовательного соподчинения предикаций и их номинативных категориальных коррелятов, выстраивая цепочки визуальных и высказывательных значений, усиленных индексальными элементами особой модальности существования, ср.: «Прикасаются 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 иконокодейктическую субстанцию выражения, отчего все искусствоведческие модальные операторы, например, недоверности 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 металексикой. Видимо, язык отбирает те реалии дискурсивной формы и концептуального 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 интермедиаальный перевод позволяют 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 доминанция 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 меняются 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 именованья, — 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].

Общезыковая 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 самой большой проблемой эстетического дискурса: зона пластического содержания должна пересечься с зоной языковых отношений, а поскольку полного пересечения 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 две 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 сосуществования 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 сравнимых 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» (см. об этом также в очерке № 13 наст. книги) 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 стремящемуся 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» [Givón 1985: 189] (см. также [Haiman 1985; Givón 1989; Nanny, Fischer (eds) 1999]), что нашло поддержку и разработку на отечественной почве [Кибрик А. Е. 1992: 35; Кибрик А. А. 1994; Сигал 1999: 6, 7; Кубрякова 1997: 30; Ирисханова 2007: 271—278; Якобсон 1987]. Метапринцип иконичности традиционно распространяется не столько на сферу морфологии, сколько на синтаксический континуум, не только носящий, по мысли Ю. С. Степанова, 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 покажем другой — он является построением живописной экфрастики на основе художественно 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 Таглин, 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 зростає, роєм налітай, гроном розливайся, все буде твоє, пролетар, єднайся», —

**Mar**

х (невідомість)

сказ

казав

ававававава

є (in pleno)

дна



айайайай  
 сссс  
 Я  
 пер  
 ер  
 реп  
 плі!

**Пліт**  
 літ  
 літа  
 іта  
 та та та та  
 айайайайайай  
 сссс  
 Я

**Гррр!**

О!  
 Оно?  
 но  
 ном (цит. по [Горбачов 2007: 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 гибридации 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, рассматриваемая 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 2004в: 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 контрверзу семиотической абстракции и принужден постоянно работать с семиотическими гибридами (т. е. 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 предизирующую 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 одного целого снимают 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 избразительном 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 1976: 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 интересует 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 «responions» [Якобсон 1996: 160].

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

Лингвист и семиотик применяет к анализу произведения искусства тот же метод, какой он использует при дифференциации языковых структур и единиц, но прибавляет к анализу еще и интермедийальные 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 индивидулирующее (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 выцветляются 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».

Стратегия Ю. С. Степанова много сложнее предыдущих. И именно потому, что построена она на контрапунктности. Ее метод — последовательный функционализм, 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 именованного. Именно поэтому — сначала «просто читаем и смотрим», а затем — «именуем»!

\* \* \*

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 вычленивать 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 лингвесемиотика 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.

Невзирая на некоторую восторженность и прогностичность автора раздела в отношении перспектив лингвоэстетического подхода, обращаем внимание читателя, что для таковых имеется одно существенное основание — наличие школы академика Ю. С. Степанова, в рамках которой сформированы базовые концепты лингвоэстетики и собственно лингвоэстетические и искусствоведческие, а также культурологические подходы к решению ее частнонаучных и общих задач. К рассмотрению их мы и переходим в идущих следом очерках.

## **20. «ОСМЫСЛЕННЫХ СТИХИЙ СВЕРХЧУВСТВЕННЫЙ ПОЛЕТ»: СЕМИОТИКА ИСКУССТВА В КРИТИКЕ ЯЗЫКА Ю. С. СТЕПАНОВА**

Великий, словно свет, глубокий, словно сон...

*Ш. Бодлер*

### **1. Семиотика и искусствознание в контексте «всеобщей гуманитарной науки» или новой «всеобщей антропологии» Юрия Сергеевича Степанова**

Степановская семиотика имеет свой стиль. И не только потому, что рассматривает саму семиотику как «деятельность», направленную на «созидание знаков» и производство, «публичное изготовление» концептов [Степанов 2006: 49; 2009a], но и потому, что она сопрягает в одной визуальной, умозрительной, ментальной и дискурсивной целостности феномены культуры, обладающие чрезвычайной знаковой, семантической и морфологической сложностью и неоднородностью, — Язык и Искусство.

Сам взгляд на естественный Язык сквозь формы визуально-пластического мышления и практику изобразительного и/или визуального искусства оказывается не просто органичным для методологических принципов семиотики Ю. С. Степанова, но и необходимым для полной и исчерпывающей экспликации положений Ю. С. Степанова об общности теории языка и искусства в аспекте знаковости и культурообразующих механизмов бытия человека [Степанов 1975; 2004в; 2007; 2010], которые сегодня отливаются в построение эпитеоретических оснований новых направлений всеобщей гуманитаристики — лингвоэстетики и лингвоискусствознания.

Более того, смеем утверждать, что без степановского инструментария и степановской семиотической оптики сегодня невозможно обойтись в решении крайне сложных и ответственных задач в области интерпретации пластической и визуальной формы и в сфере влияния

лингвистического мышления на построение визуальных дискурсивных конструктов. Эта оптика, безусловно, шире известного в теории XX в. (в частности, московского концептуализма) подхода к соотношению вербального и визуального в практике искусства XIX—XX вв., сформулированного В. Тупицыным<sup>3</sup>, в чем-то притягательного и укладываемого в рамки теории «лингвистического», а затем и «визуального взрыва»; — она сгусток всего мыслительного опыта соположения лингвистического и визуального, в том его преломлении, которое касается участия естественного языка в «механизме порождения смысла средствами художественной изобразительности» [Злыднева 2008: 13].

Семиотика искусства-через-язык Ю. С. Степанова — едва ли не единственный сегодня в отечественной «всеобщей антропологии» подход к языку как ментальной репрезентации живописи и живописи как визуальной репрезентации языка.

В этих двух ключевых для семиологии искусства Ю. С. Степанова определениях, на наш взгляд, кроется не только «глубоко личное», «глубинное», стержневое отношение к соположению Языка и Искусства, но и само основание построения объединяющих названные феномены культуры дисциплин.

И вероятно, здесь немаловажным окажется и то, что в методе / подходе Ю. С. Степанова к соположению знаков иконических и вербальных, Искусства и Языка, — картинно-визуальное, «представимое», «зрелищное», «зрительное», «наглядное» становится вровень с дискретным, нарративным, дискурсивным и ментальным, умозрительным. То же касается и собственно стиля изложения и способов названия, номинации идей, относящихся к семиологии искусства / языка Юрия Степанова: не пренебрегая поверхностным, внешним, не забывая о «глубинном», сложить образ предмета рассуждения, соединив в исследовательской креации «научное» и «художественное» как нечто совершенно новое и востребованное временем в практике научного творчества.

Внутреннее соединение культурных концептов при таком подходе рикошетит в сторону их знаковой и культурной несоединимости, но при ощущаемой общности и взаимной согласованности знаковых оснований сложения своеобразного словаря и галереи концептов.

---

<sup>3</sup> «Визуальность — это кожа, натянутая на скелет слов» ([Tupitsyn 1996: 53]; цит. по [Тупицын 1997: 11]).



Несмотря на дискредитацию в современных теориях визуальной культуры и искусства лингвистического экспансионизма, подход Ю. С. Степанова к Искусству и Языку, взятым в своем единстве культурологических оснований бытия, оказывается и продуктивным, и действительно радикально освежающим методологию семиотики, культурологии и искусствознание [Злыднева 2010: 271], поскольку исследует искусство со стороны языка системно, исторично, процессуально и инновационно, побуждая исследователей круга и школы Ю. С. Степанова разрабатывать подробную спецификацию и формализацию категорий и концептов лингвовизуального единства («синтеза»?) в теории и практике современной культуры.

Вырастая из «частной семиотики» искусства сквозь / через критику (философию) языка, подход академика Ю. Степанова становится новой теорией визуальной культуры, позволяющей рассматривать тексты изобразительного и визуального искусства уже не просто как серийные и сериальные, гибридные образования, но как семиотико-гибридные и концептуальные единства, парящие в сфере культуры и возвращающие традиционным гуманитарным дисциплинам их общепсихологическую целостность и интеллигентность.

Но вот как сам Ю. С. Степанов «работает» с визуальным текстом, остается не всегда очевидным и методологически прозрачным. Будучи направленным на выяснение роли естественного языка в создании семиотических визуально-пластических конгломератов как «лингвистических сообщений» (наш подход к решению «проблемы визуально-вербального синтеза», выпестованный в недрах школы / круга российского семиотика, см. [Коваль 2009; 2007]), метод Ю. С. Степанова в его искусствоведческой ориентации еще не получил достаточной экспликации и анализа, что и определяет цель настоящей работы: сформулировать методологическое и исследовательское своеобразие подхода Ю. С. Степанова к интерпретации изобразительной и визуальной формы на фоне современных искусствоведческих, лингвоконцептуальных и культурологических подходов к анализу культурообразующих механизмов. Безусловно актуальным становится и намерение дискурсивно схематизировать визуально-вербальную гибридизацию как предмет культурно-семиотической реконструкции. То есть рассмотреть особенности семиотического сплавления, гибридизации вербального и визуального означаемого и означающего, или просто вербально-визуальных компонентов изобразительного и визуального

текста, — как сплавления, «синонимизации», обусловленное особенностями самой культуры XX—XXI вв.

Предваряющим дальнейшие рассуждения тезисом станет тезис, предложенный не нами и, конечно, не в XX в., но как бы сродственный всему строю мыслей Ю. С. Степанова, — тезис («постулат») А. А. Поттебни, который убедительно сформулировал саму интригу исследования сходства, общности, аналогии между языком и искусством: «Творческая мысль живописца, ваятеля, музыканта невыразима словом и совершается без него, хотя и предполагает значительную степень развития, которая дается только языком» [Поттебня 1926: 35].

Здесь сопоставление фактов пластической и вербальной действительности лежит в плоскости соположения не самих предметов изобразительного искусства и вербального дискурса, а знаковых механизмов означивания культурных феноменов способом наложения на них лингвовизуальных и лингвоизобразительных гибридов.

«Рисованное означающее» (М. Бессонова) коммуницирует «Вербальному означающему», вместе создавая «самоописывающуюся систему наподобие естественного языка» [Злыднева 2010: 279]. Так, в общих чертах, мы бы сами сформулировали основной тезис как нашего собственного исследования, так и широкого научного контекста анализа лингвистического субстрата пластической и визуальной деятельности (Р. Якобсон, Э. Бенвенист, Ю. Лекомцев, К. Ажеж, Ю. Степанов, Б. Успенский, Вяч. Вс. Иванов, Н. В. Злыднева, М. Шапиро, А. Шило и др. работы исследователей III тыс. н. э., напр. З. Алферовой, В. Иващенко, Н. Мархайчук, В. Сидоренко, Д. Петренко, и др., см. подр.: [Коваль 2007; 2009]).

## **2. Семиология в искусствознании и искусствознание в семиологии**

Со времени выхода в свет хрестоматийной статьи М. Бела и Н. Брайсена «Семиотика и искусствознание» (1991) [Бел, Брайсен 1996] семиотический подход в искусствознании никем не оспаривается. Не оспаривается, но и не получает повсеместного распространения. Не только в силу неясности для многих, какие перспективы он открывает вокруг и вне искусствоведческих проблем, но и то, каков их круг в границах искусствоведческой мысли разного типа — знаточеской, искусствоведческой, искусствовидческой и визуально-антропологической.

«Традиционалисты» не видят в слово(СТЕПАНОВО)видном подходе к явлениям искусства методологической ясности, поборники же «актуального искусствоведения» больше ориентированы на постмодернистскую философию и психоанализ в силу кажущейся им большей операциональности и инструментальности последних. Но и там, и там отказ от строгих концепций (формализованных Вельфлина и Зедльмайра, концептуальных Гомбриха, иконологических Пановского и др.) и общих категорий науки о прекрасном и о синтаксисе прекрасного (язык формы, пластика, линейность, конструкция, композиция, ритм, регулярное изобразительное поле и т. п.), намеренное сползание в «глубинное» формализованных теорий и аналитических построений современной художественной критики (забывают, что «из глубинного вообще не сложишь образ» [Степанов 2007: 11]) оказывается чреватой недостаточностью и рыхлостью новорожденных теоретических дискурсов, оторванных от живого восприятия визуального события, явленного в современных и традиционных формах искусства.

Отказ от «лингвистического переворота» в сторону «визуального поворота» оказался преждевременным и малосостоятельным.

В силу этого оказалось жизненно необходимым обращение к универсалистской научной методологии, каковой и является динамичная семиотика. «Цунами визуально-вербальной идеографичности» наших дней, о котором говорит Н. В. Злыднева [Злыднева 2008: 9], не отменило, а, наоборот, укрупнило лингвистический фактор формо- и смысловобразования в сфере пластического и визуального дискурса, а в некоторых случаях обнаружило объективную потребность в реконструкции лингвистического компонента семиотических механизмов порождения текста старой и новой истории и практики искусства.

Изменились сама палитра семиотических подходов к искусству и сам исследовательский интеллектуальный «мазок». Речь сейчас, конечно, не идет об установлении вербальной, сюжетной и какой-либо литературной основы визуального целого как его примарности. Речь теперь идет о построении новых интермедиальных языковых (в семиотическом смысле) систем, совмещающих «исключительную индивидуальность» и «всеобъемлющую универсальность» (К. Фосслер, см. [Фещенко 2009: 47]) пластического и визуального высказывания как высказывания лингвистического по сути дела. И, можно сказать, как высказывания — действия в сфере культуры.

И вот тут-то разные платформы семиотизации искусства — лингвистическая и визуалистская, — намеренно оторванные друг от друга,

дают не плодотворные всходы, а симулякры теоретизирования, урожая, малопригодного для вдумчивого и усердного решения исследовательских вопросов искусствоведческой науки.

Идеология отказа от Языка как механизма, через который и при участии которого проясняются фундаментальные механизмы построения визуальной / пластической / изобразительной формы и фундаментальные постулаты самой искусствоведческой теории, играет злую шутку с тем, кто намерен прояснить природу неизбежного «цунами визуально-вербальной идеографичности». То есть в стороне от исследовательской рефлексии остаются как наиболее сложные феномены пластического мышления (импрессионизм, авангардизм, новый фигуративизм, абстракция и беспредметность, концептуализм) истории искусства XX в., так и современные практики contemporary art.

Всему этому противостоят лингвоэстетика и лингвоискусствознание Ю. С. Степанова, стремящиеся обнаружить выразительные свойства искусства там, где естественный язык оказывается в состоянии особого семиотического напряжения: гибридации и концептуализации вербального и визуального.

Сразу скажем, что семиотика искусства Ю. С. Степанова строится не на антиномии «дискретное — континуальное», «предметное — метафорическое», «номинальное — контекстуальное», «примарное — всеобщее», — это вообще для нее «из старой парадигмы» («мы так не мыслим»). Она строится на принципиальной равноприменимости знакового анализа к вербальным и визуальным (живописным) образам. Она вообще скорее семиотика визуально-концептуального, чем семиотика изобразительного.

Это семиотика рассказываемого об изображаемом, а не изобразительно-дискурсивного, что и позволяет ей уходить за пределы обсуждения чисто изобразительных и визуальных проблем в область ментального, умозрительного, концептуального.

С семиологией Н. Брайсена и М. Бела ее роднит лишь общий контаминативный характер — Ю. С. Степанова интересует механизм блендинга иконичности, индексальности и символичности в построении визуального текста как основанного на концептуально-зрительных и ментально-высказывательных отношениях, объединяющих культурный концепт, текст о нем и его аналоговое изображение в одно целое, — вообще определяющих связь вербального и иконического кодов в структуре визуального дискурса. Только в свете действия этого механизма «картина (картинка. — *О. К.*) становится всеобщей

циркулирующей значений в культуре в целом» [Бел, Брайсен 1996: 537]. И только тогда язык в состоянии преодолеть некую исчерпаемость своей описывающей (но не объясняющей) способности по отношению к визуальному тексту.

Самый животрепещущий (часто в кругах «буржуа-искусствоведов») вопрос — не подменяет ли, не отменяет ли концепт «Лингвальности» живописного или визуального саму их природу.

И в методе Юрия Степанова, и в концепции Бела—Брайсена ответ на него отрицателен:

Хотя такие опасения имеют реальную почву, в принципе семиотика обладает возможностями для того, чтобы учесть специфику визуального и вербального дискурсов: ее ключевой термин — семиозис обращен и к вербальным, и к визуальным знакам, и сверх того, типология языковых систем как раз рассчитана на различение естественно-языкового и неязыкового... введение Пирсом символа, индекса и иконического знака — это достаточно надежный базис для дифференциации вербального и визуального модусов [Там же: 537].

Сверх того, теория Ю. С. Степанова рассчитана на такой базис дифференциации вербального и визуального, при котором лингвистическое суждение о визуальном оборачивается для последнего пирсовой убедительно-принудительной силой. Лингвистический знак становится «утверждающим» визуальную форму означающим, убедительным, «утверждающим знаком»<sup>4</sup>.

Логика и эстетика лингвистического дискурса о дискурсе видимом, визуальном сталкивается с «ограниченностью своих возможностей» (Д. Арасс), но в творчестве Юрия Степанова счастливо преодолевает и

---

<sup>4</sup> Ср. с лингвистикой языкового существования Б. Гаспарова, с которой сближается, на наш взгляд, лингвоискусствоведческая теория Ю. С. Степанова (постулирование наявности и исследование опыта соположения видимого и ментального сквозь языковые структуры и постулирование и исследование отношений языка и видимого, зрительного, визуального и изобразительного как семиотических отношений («изменяются не изобразительные, а неизобразимые элементы художественной абстракции» [Степанов 2004в: 78]): «Нет такого языкового действия, которое не получило бы проекции в мире образных представлений — прямой или косвенной, полной или частичной, отчетливой или смутно-намекающей; и обратно: в представлении не может возникнуть ничего такого, на что языковая память неспособна была бы дать некоторый, хотя бы частичный и приблизительный, языковой ответ» [Гаспаров 1996: 265].

их, и «ограниченность живописи в самой ее поэтике» [Арасс 2010: 206], как, впрочем, и визуальной формы современного искусства, ориентированного на медиальные и интермедиальные коды. Не в последнюю очередь своеобразным «прозрачным» знаком искусствоведческой теории Ю. С. Степанова становится концепт «Минимальности», «Минимализации» [Степанов 2007]. Ему мы посвятили собственное исследование, вслед Ю. С. Степанову, и повторять здесь свои и его выводы не будем, отметим лишь то, что «Минимализация» определяется в лингвоискусствоведении Степанова—Коваля как семиотическое действие, в котором визуальные, вербальные коды взаимосуществуют в знаковом единстве как трансляторы культурных ментальных смыслов, но сама же она и операционный механизм их порождения и анализа. Но это и нечто краткое, внешнее, «поверхностное», знак облика предмета, явления, события, концепта; знаковое действие, семиозис (подробнее см. [Степанов 2007; Коваль 2009]). Именно «Минимализация» становится своеобразной формой нотации, записи живописных, картинных, визуальных смыслов, своего рода новой схематикой визуального, сохраняющей свое родовое родство с вербальным означающим.

«Минимализация» как культурный концепт лингвоискусствоведения, семиотики искусства через семиотику языка, как и ее теория, образует целостность, новый жанр, научно-художественное произведение, базирующееся на визуально-вербальной гетероглоссии, — он одновременно является и нарративно-дескриптивным образованием, и визуально-континуальным. Но чтобы охватить его семиотическую гибридность, необходима индивидуализация собственного опыта работы с вербальными и визуальными означающими, а такой опыт требует уже большей семиотической подвижности, нежели создание определенной теории, — требует производства текстов и концептов как своего рода произведений современного искусства. Искусства, не лишённого научных оснований.

### **3. Искусство и теория искусства как метасинтез и Новый реализм**

Концепция лингвоискусствоведения Ю. С. Степанова не родилась на пустом месте, а сложилась вследствие длительной работы по построению еще не завершённого окончательно научно-художественного, эстетически-филологического (в этом его уникальность и неувядающая продуктивность) проекта под именем «Новый русский реализм» [Степанов 1998б: 708—738].

В своих отдаленных истоках (начиная с 1975 г.) он восходит к попытке построения единой теории ненаблюдаемых прямо, но осознаваемых в культуре форм ментальной реальности, которые складываются в мозаичный образ культуры в целом. Это и опыт метасинтеза, и опыт гипертекстуализации ее составляющих [Постовалова 2011: 9—11], как опыт рефлексивной деятельности ученого по созданию метакультурных интеграционных моделей, лежащих в основании больших целостностей — словаря концептов, учения о Воображаемой Словесности «как особого эстетического пространства творческого обитания человека в культуре» [Там же: 9], и «ИЗОСа» как части этого пространства, топология которого не совпадает, но соотносится с топологией пространства Языка и Искусства в их единстве.

Учение о «Новом русском реализме» сознательно отвлекалось от трактовки «искусства», «теории искусства», «критики, теории, истории искусства» в их традиционном смысле — они входили в интерпретируемую концептуально область экзистенции, бытийствования — как выражение «глубинных основ бытия и его понимания», тем самым увязываясь с постулатами философии языка и теории культуры. Выдвижение искусства и критики искусства, художника и теоретика, и критика искусства на авансцену концептуального анализа снимало в «Новом русском реализме» их соревновательность, рассматривая их как явления одного порядка, что очень важно [Степанов 1998б: 737].

Именно в этом объединяющем подходе, основанном на идее синтеза, встречи и диалога, родился взгляд на язык и искусство как на явления, объединенные семиозисом и уравновешенные на шкале вербальное > визуальное, дискретное > континуальное, символическое > иконическое > индексальное. Частным случаем, ответвлением этой концепции, но и его базисом стал опыт патристической религиозной эстетики, связанный с архетипами канонического пластического мышления, иконописи, средневековой и ренессансной, барочной живописи, что отчетливо проявилось в ориентации на «Умозрение в красках» кн. Е. Н. Трубецкого, работы В. В. Бычкова, В. А. Лазарева, М. В. Алпатовой и Н. И. Балашова. Позднее эта ориентация сменилась в сторону большей модернизации, на искусство — и, соответственно, его теорию — модерна, авангарда, поставангарда и нового авангарда (с откликом на труды Г. Ершова, Н. Злыдневой, В. Кандинского, Д. Сарабьянова, А. Якимовича и др.).

Путь, который тогда (1975—1998—2004—2007) вырисовывался и сейчас обрел свое завершение (2009—2010), это путь поиска нетривиальных дискурсивно-аналитических способов исследования искусства через язык, когда они в целостной исследовательской практике приведены в ситуацию острого взятия материала и выдерживают тест на адекватность ему. Метаположение (постулат) В. В. Бычкова, при котором дух и форма современного художественно-эстетического (художественно-научного, соответственно. — О. К.) исследования феноменов искусства должны быть конгруэнтны анализируемому феномену (цит. по [Степанов 1998б: 737]), становится общим как для теологической эстетики, так и для семиологии искусства Ю. С. Степанова. Следствием, результатом поиска названной конгруэнтности у В. В. Бычкова становится построение специфического жанра — жанра ПОСТ-адекватаций, а у Ю. С. Степанова жанра «Публичного изготовления концепта», расположенного на стыке научного и художественного мышления и обладающего высоким потенциалом интеграции предмета исследования в саму материю его текста.

Но мы бы усмотрели здесь взаимно однозначную операцию, двуправленную по своей природе, — материя текста здесь принимает саму форму исследуемого предмета, становясь семиотическим образованием нового типа, равнодушного к жесткой регламентации дискретного и континуального, научного и художественного, но ищущего и находящего семиотическую взаимопереводимость в онтологии этого перевода.

#### **4. Семиотический и интрасемиотический перевод Ю. С. Степанова**

Интрасемиотический перевод, в отличие от семиологии У. Эко, кажется не любимого Ю. С. Степановым, не входил в круг интересов арбатского семиотика, хотя продуцируемая им и «Новым русским реализмом» установка на исследование всех форм семиозиса неминуемо вызывала к жизни исследование всех форм и проекций семиотической трансмутации<sup>5</sup>.

Но подход Ю. С. Степанова к визуальному дискурсу — это прежде всего подход, основа которого зиждется на антиномии «неизреченно-

---

<sup>5</sup> В частности, в наших собственных работах, см. [Язык как медиатор 2009]. Также см. и очерк № 26 настоящего издания.



го — рассказываемого». В этом случае снимается устаревшее противопоставление слова и изображения, взамен которого семиотический каркас искусствоведческого дискурса сбивается из новых конструктивных элементов — «внешнего, видимого» и «умопостигаемого», «ментального», «логосного».

Пафос отнесения всех красок, составляющих красу творения, к смыслу вечного Слова (Логоса), свойственный кн. Е. Н. Трубецкому, отчетливо слышен и у Ю. С. Степанова. Причем акцент на «слышимости неизреченного», свойственный искусствоведческим этюдам Ю. С. Степанова, распространяется как на «малые дискурсивные формы» его повествования о прекрасном — концепты как несоединимые (национальные) культурные ценности, так и на крупную форму искусствоведческой рефлексии, напр. на семиотическую реконструкцию «Образа Христа у Рембрандта и Достоевского» [Степанов 2007: 63—96; 2004в: 222—244]. И те, и другие соединены в своей онтологии единым — отнесением к некоему иному, другому плану бытия, т. е. к некоему концептуальному миру, в котором анализируемые концепты оживают в одеждах искусствоведческого дискурса. Он, в общем, и порождает этот «другой план бытия», позволяя в его топологии сталкивать несопоставимое в традиционных искусствоведческих парадигмах мыследействия. Метафорой этой бытийности становится «чистая осязательность», выступающая одновременно и имманентным самому феномену, исследуемому ученым, инструментом анализа. Выступая внешне как противопоставление, живописная, визуальная осязательность и языковая дискурсия сливаются в методе концептуального аналогового соположения в единое экстатическое целое, не изменяя морфологии своей формы и контексту своей экзистенции. Главным становится то единое, что связывает их с общим и универсальным, — знаковый характер энтелехии. В этом пункте располагается объединяющее для осязательности и дискурсии поле смыслов: объединить в одно целое их позволяет некий конструкт, реализуемый лишь в рамке абстрактной семиотики культурных феноменов — в рамке «ментального мира» [Степанов 2007: 156, 157], аллоформой которого выступит не идеализированное, а конкретное соединение-параллелизм, подобный живописно-музыкальным и лингвальным абстракциям В. В. Кандинского, поэтически-графическим совмещениям Н. Азаровой — А. Лазарева, живописно-скульптурным и символично-поэтическим совмещениям Филонова—Голубкиной—Иванова—Степанова, или параллелизм поэтического и визуального (живописного) текста Моне—Пруста.

Однако семиотический параллелизм — соотнесение — созвучие у Ю. С. Степанова не безмерен и не безграничен — он подвижен, но локализован на шкале «Минимализации» — предельной и ослабленной.

Предельная минимализация (в отнесении ее к феноменам искусства) это, конечно, «прозрачный мазок», как у Рембрандта и Караваджо, но и как у Шагала и Кандинского. Ослабленная — подвижный мазок, как на холстах Моне и Филонова.

Противопоставление прозрачности — подвижности здесь в семиотическом смысле ключевое. Из него вытекает сама возможность что-либо проанализировать на стыке вербального и визуального дискурсов. Ирония судьбы заключена в том, что контрверза «вербального и визуального» закручивается вокруг нелестного для них противопоставления «концепт — антиконцепт», реализованного и воспринимаемого вне этической, аксиологической или эпистемической оценочности. Но этим же противопоставлением знака — менее знака — не знака семиотическое напряжение ослабевает, приводя шаткий баланс между вербальным и визуальным к гармоническому равновесию. Можно даже сказать, отойдя от академической строгости, что мы что-то в состоянии произнести о визуальном именно с опорой на пропуск сквозь себя его фактуры и его видимой субстанции. Традиционный выход искусствоведения в красочный холст равносителен его механистическому протыканию. Из него не сложишь образа и семиотического смысла видимого, изображаемого и изобразимого.

Знак живописного, визуального, оставаясь знаком с самого начала, позволяет осуществлять двунаправленное движение к нему: одно, так сказать, «от носа», когда *мысленно* или физически приближаются к изображаемому, к картине, картинке, напр. на дисплее монитора, и во втором случае — от внутренних глаз, внутреннего зрения-слушания, когда *ментально* мы стараемся приблизиться к смыслу изображаемого, восстановив полноту и исходную непрозрачность визуального знака. За ней — языковая дискурсия.

Есть один вопрос, который не может быть понят как праздный, если мы стремимся уяснить себе суть лингвоискусствоведческого метода академика Ю. С. Степанова: почему в конце своих дней, в опыте производства концептов он пришел к П. Филонову и конструировал «тонкую пленку» концепта на основе столь шаткой и неустойчивой живописной материи. Ответ не очевиден, но подсказан самим Ю. С. Степановым. Суть в том, что механизм построения филоновского визуального нарратива и механизм участия языка в создании

мультилингвистических и лингвально-визуальных гибридов тождественен: он имеет монтажно-симультанную схему построения. Так строится и текст Юрия Степанова о визуальном:

Филонов дробит зрительное поле на части, каждая часть отграничена (и даже обведена) кусочком, эллипсом, контуром неправильной формы как попало, лишь бы отдельно от других соседних. Но они именно соседние, контактирующие, соприкасающиеся, не растворенные, но зато хорошо видны выделенные — отдельные! — части [Степанов 2010: 111], —

так и лингвоискусствоведение Ю. С. Степанова, его семиотика искусства, пропущенная сквозь критику (философию) естественного языка: соседние, контактирующие, соприкасающиеся, не растворенные друг в друге дисциплины, складывающиеся в единую ментальную и антропологическую целостность. Наличие и осознание такой целостности — возможность, если не шанс, освободить живопись от всякого клише и нарочитой художественности, дать ей семиотическую свободу, снять напряженность в ее намерении освободиться от пут языка и вернуть ей былую сродственность с вечно живым Логосом, в поле которого и классическое искусствоведение, классическая филология отойдут от устаревших, омертвляющих их парадигм мышления о своем предмете и обретут полную свободу своего самовыражения. Свободу, реализуемую не в пространстве «постмодернистских игр мысли и не-мысли» (см. [Фокин 2011: 120]), но в пространстве цельного знания и в фокусе непринужденного самостоятельного исследователя-семиотика, знатока и интерпретатора соприкасающихся и не растворяющихся, но родственных друг другу форм Языка и Искусства.

В следующей, пятой, части книги ее очерки либо рассматривают понятия, концепты, семиотические импликации и закономерности, фреквенталии и универсалии, относимые к лингвоэстетике и важные для нее в целом, или являются своего рода case studies — примерами анализа, обобщения и интерпретации, решением тех или иных частных проблем лингвоэстетики, представленных в той или иной степени общности. В любом случае они представляются важными для прокламируемого теоретического подхода и обнаруживают свою научную эвристичность и верифицируемость на всем пространстве соположения вербального и визуального — пространстве лингвоэстетики.

# ЧАСТЬ V

**ЖИВОПИСНО-СЛОВЕСНЫЕ АНАЛОГИ:  
ЭКФРАСИС, МИНИМАЛИЗАЦИЯ,  
ДИСКУРСИВНЫЙ СИНТЕЗ**





## 21. ЛИНГВОСЕМИОТИЧЕСКИЕ, ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ И КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ГРАНИ ВОСТОКОВЕДЧЕСКОГО ЭКФРАСИСА

Провокативность и острота занимающей нас проблемы, которую можно сформулировать как роль креативных и культуротворческих ресурсов языка в объективации и репрезентации форм искусства (во многом эта формулировка проблемы подсказана трудами Н. В. Злыдневой), в частности искусства Ближнего и Дальнего Востока, еврейского искусства, связана с появлением в гуманитарной науке нового и продуктивного (лингвоэстетического и культурологического, концептного) вектора исследования «старой» проблематики «соотношения вербального и визуального», а еще точнее — дискуссионного вопроса соотношения форм естественного языка и механизмов порождения культурных смыслов средствами художественной образительности.

Интерес к указанной проблеме вызван фокусировкой внимания исследователей на процессах семиотической трансмутации и гибридизации, осуществляемой при поддержке широкого круга культурологических факторов. При этом совершенно невозможно пройти мимо ренессанса изучения национальных языковых и художественных картин мира, анализа соотношения в дискурсивной практике лингвистического и иконического символизма как культурного феномена, разворачивающегося сегодня на фоне широкой волны «визуально-вербальной идеографичности» и «вербальной визуальности» [Злыднева 2008]. На фоне названных обстоятельств более частная проблема природы экфрасиса (семиотической трансмутации, по Р. Якобсону, как частного вида семиотического абстрагирования, суть которого состоит в операции «перевода» невербальных знаков в вербальные) предстает не только как знаковое средоточие амбициозных перспектив искусствознания, культурологии и филологии в определении предмета собственных исследований, но и как возможность «замостить ров, разделяющий филологов, культурологов и историков

искусства» [Там же: 9], воспринимающийся сегодня как очевидное эпистемологическое препятствие для развития на началах цельного знания гуманитаристики в целом. Если заострить формализм темы до своего предела, то он примет вид уравнения: «визуальная репрезентация: мир лингвоконцептуальных идей», или совсем уж в духе пропозитивной концептологии: референт пластической формы  $N = f$  (*лингвистический концепт формы N*).

Иными словами, в более широкой перспективе нас интересует вопрос трансмутации внутренней пластической формы во внутреннюю языковую форму и обратно, что и составляет собой сердцевину экфрасиса, ранее элемента древнегреческой риторики и поэтики, а сейчас уже семиотического действия, носящего по отношению к произведению искусства характер герменевтического инструмента, природы, функции и сфера действия которого остаются сегодня достаточно слабо изученными.

Все названное, как представляется, и очерчивает границы актуальности предложенной проблематики.

\* \* \*

«Законы экфрасиса», в том числе и ориенталистского, есть не что иное, как правила иконически мотивированной дискурсивной линеаризации визуально воспринятого опыта, т. е. такой стратегии, которая переводит знаки «чистой визуальной ощутимости» в многоэтажную, иерархическую и культурно мотивированную семиотическую вербальную систему репрезентации искусствоведческого знания. Она построена на соположении знаков различной семиотической природы и подвержена людической стратегии смыслопроизводства, суть которой состоит в намеренной семиотизации знаков пластической и языковой природы, позволяющей проявить свойство изобразительности и возможности интермедиального контрапунктирования. При этом субъект экфрасиса не уклоняется от общезыковой «тирании семантического» (К. Ажеж) и семиотической стратегии минимализации как свойства отображения культурных концептов в формах научного, в данном случае искусствоведческого, и художественного сознания.

При восприятии и интерпретации экфрасиса (его этимология значит не просто «говорить вне, за пределами чего-либо», но и буквально «вы-говаривать», «вы-сказывать» [Фещенко 2013]) как факта интермедиальности, трансмедиальности и супермедиальности в языке искусства (Л. Геллер), его значение становится максимально прозрачным:

экфрасис призван раскрыть механизм образного смыслопроизводства, оставаясь при этом одновременно семиотическим языковым действием и инструментом отображения культурного смысла, оформленного средствами художественной, визуальной, изобразительности. Его задача состоит в необходимости удвоить концептуальные составляющие, заложенные в произведении искусства, прийти к концептной интерпретации художественного образа и ментального фрагмента культуры, который за ним стоит.

В своем экстенсивном плане экфрасис ориентирован на «словную», линейную синтагматику языка, — в плане же интенсивном его конфигуративный формат «смотрит» на максимально абстрагируемые компоненты визуализированного смысла, концентрирующие одновременно и знания о средствах линейной упорядоченности, синтаксической иерархизации дискурса, и знания, соотносимые с концептосферой самого творчества, с природой творческого объекта как такового и его эстетической ценности, причем формат знания здесь имеет нелинейный, контрапунктный характер. Необходимо оговорить еще одно обстоятельство: внутреннюю типологию экфрасиса. В самом общем виде она зиждется на разведении процедур трансмутации (перевод вербальных знаков в невербальные), трансмедиации (собственно экфрасис) и метамедиальности (автоэкфрасис и искусствоведческий экфрасис). Мы к этой схеме добавляем национальный компонент экфрасиса — ориенталистский (ближнее- и дальневосточный), востоковедческий экфрасис и классический, «филостратовский», европейский экфрасис. Важным, между прочим, оказывается не само это деление, а то, что при множественности типов экфрасиса (явный, скрытый, интра- и интерсемиотический, виртуальный, вымышленный, манифестарно-авторский, литературный, искусствоведческий, ориенталистский, классический европейский) только авторский и искусствоведческий выступают как аналитический инструмент, настроенный на выявление семиотической и содержательной природы знаков художественной формы, и только эти два экфрасиса являются механизмы моделирования культурных универсалий, а не просто служат упражнением в риторической, филологической или эстетической обстановке. (Более подробно наши взгляды на природу экфрасиса представлены в очерке № 22. См. также: [Успенский 2007; Шило 2006; 1997; Афасижев 2004], см. также схожее с нашими выводами суждение современного искусствоведа: [Злыднева 2001].) Но главным, «актуальным», в случае ориенталистского экфрасиса остается



то, что он, вопреки классическим экфрасическим формам, возвращает экфрасису статус не только инструмента привлечения внимания к определенному изображению и его последующего анализа, но и дает шанс признания экфрасиса и связанного с ним изображения как самоценного лингвистического факта. То есть он не только показывает, каким образом осуществляется синтез «ментального», «визуального» и «вербального», но и стремится обнажить общность между словесным построением и связанным с ним визуальным аналогом как общность автопоэтичную и синтетичную по своей природе. И в названной постановке вопроса также просматривается новизна нашего взгляда на экфрасис.

\* \* \*

Ориенталистский, востоковедческий экфрасис, оставаясь в семиотических границах классического экфрасиса, более других ориентирован на семиотическую гибридизацию как процесс объективации разных форматов и типов знания и понимания таких когнитивно сложных и концептуально насыщенных областей, как сфера искусства Ближнего и Дальнего Востока и художественной иудаики.

При общей для экфрасиса автореферентности, автопоэтичности и иконизации дискурсивного построения, востоковедческий экфрасис оказывается как бы произведением нон-фигуративной и квазифигуративной визуальной ощутимости; он как бы сам стремится стать «двойником» визуально-графической и живописной идеограмматики, переводя в своем существовании чистую языковую форму в конкретно-референтный и вещно-предметный изобразительный ряд.

Именно такая точка зрения и приводится в настоящей статье.

Иными словами, в случае востоковедческого экфрасиса, синтетичного и амбивалентного, «буквенный» текст становится элементом нон-фигуративного и фигуративного ряда, индексального по своей семиотической природе. Преодолевая иконизм, индексальность здесь стремится к символизации. Если о классическом экфрасисе можно сказать, что это экфрасис, репрезентирующий «знания об этом» («я знаю об этом»), т. е. операционный и релятивный характер знания, то востоковедческий экфрасис формализует определенно референтный формат знания предмета рассуждения («я знаю это»).

Говоря неформально, европейский экфрасис есть «чистая визуальная ощутимость, противопоставленная языковой дискурсии»; экфрасис ориенталистский есть предметная сущность, сплавленная с язы-

ковым явлением как формой ее объективации. Вот в такой постановке вопроса и состоит наш собственный взгляд на специфику восточноведческого экфрасиса.

Автор во многом оперирует принципами лингвосомиотического и концептуального анализа феноменов искусства и культуры, представленного школой академика Ю. С. Степанова («исследование искусства со стороны языка и культуры»), группой «Логический анализ языка» Н. Д. Арутюновой, концептного анализа А. Вежбицкой и Дж. Лакоффа, опирается на принципы семиотики искусства Э. Бенвениста, Р. Якобсона, Ю. Лекомцева. В плане анализа экфрастического компонента культуры мы во многом следуем работам В. Топорова, Б. Успенского, В. Мейзерского, В. Подороги, Л. Геллера, Д. Йоффе, Е. Григорьевой. В искусствоведческом плане, затрагивающем проблему соотношения вербального и визуального, материал частично представлен исследованиями М. Баксендолла, Н. Брайсена, Ю. Дамиша, Р. Ингардена, М. Алленова, Б. Бернштейна, А. Бертельса, С. Даниэля, Н. Дмитриевой, А. Раппапорта, О. Петровой, А. Шило, А. Якимовича, М. Ямпольского и др.

Наибольшую близость нашей концепции соотношения лингвистического и иконического символизма и семиотической гибридизации мы находим в работах Н. Злыдневой. Интересный материал содержится в работах харьковских исследователей Н. Сукаленко, Е. Котляра, С. Рыбалко, О. Чиело и ряда других, чьи усилия можно оценить как ценный вклад в становление междисциплинарного подхода к изучению проблем соотношения пластики и текста в культуре XX—XXI вв. Метаязык лингвоискусствознания мы стараемся построить сами.

Цель и задачи нашего этюда — рассмотреть семиотические и культурологические грани восточноведческого экфрасиса в аспекте соотношения форм лингвистического и иконического символизма, показав при этом двойственную природу его как инструмента анализа и понимания искусства Востока, а также как механизм, порождающий особую (в плане культурной мотивировки) дискурсивную среду. Нас интересует, как искусствоведчески, семиотически и лингвистически работает механизм экфрасиса, когда он помещен в национально и культурно специфичную среду, в данном случае в культуру и искусство Востока.

Знаменательно, что корни интереса к экфрастической проблематике, как и сам характер размышления о закономерностях соотношения слова и изображения, восходят к опыту исторического авангарда.

Поэтому наш разговор о специфике ориенталистского экфрасиса мы начнем с рассмотрения именно авангардистской традиции изучения его природы, вернее, опыта его манифестации в интермедиальной практике русского и украинского авангарда. Речь идет о вербализации художником своего визуально-пластического ощущения с целью дальнейшего его автоперевода в иную, в сравнении с поэзией и языком, семиотическую форму, например форму киноязыка, основанного на монтажном принципе.

И здесь фигура Эйзенштейна окажется выбранной совсем не случайно, т. к. именно он, наряду с Кандинским, стоит у истоков словесного теоретизирования о принципах изобразительного искусства, позднее перетекшего в своеобразную семиотику искусства, а также у истоков того нового подхода к изучению искусства, который оформился в 20—30-е гг. на базе эстетики слова (Щерба, Ларин, Шпет, Винокур, Габричевский, Кандинский, Мукаржовский, Якобсон) и перерос в современные лингвоискусствознание и лингвоэстетику. Сейчас уже ясно, что во многом именно из смелой стыковки искусствознания с языковедческими и антропологическими идеями произрастала продуктивная теория искусства С. Эйзенштейна [Эйзенштейн 2002].

Если спроецировать ход аналитической мысли Эйзенштейна на проблему ориенталистского экфрасиса, то ее порождающий, почти «машинно-творческий» эффект обнаружит себя именно в преломлении двух, типично авангардистских и ориентально ориентированных техник: «следования кисти» (дзуйхицу) и паузации, удерживания пустоты в плоскостном пространстве (ёхаку), соединенных вместе и дающих характерный для японского искусства дух «кокую» — дух сопереживания и унисона. Поэтому несчастливым является наше обращение прежде всего к дальневосточной версии ориенталистского экфрасиса. За образец возьмем эйзенштейновский экфрасис гравюр Утамаро и Куниёси, Сэсю, представленный в таких характерно экфрастичных работах мастера, как «Чет и Нечет», «Раздвоение Единого», «Неравнодушная природа» и «Grundproblem» [Эйзенштейн 1988]. В названных работах язык индивидуального эстетического опыта растворен в пространстве искусства Японии и Китая, но рассмотренных не сами по себе, а в контексте синтетичной интермедиальной проблематики: линейно-графическое искусство, высвеченное сквозь призму вербализации и реляционной абстракции. Интересно, что сам характер словесного построения текста, отличающийся

у Эйзенштейна крайней сложностью, как бы вторичен, т. к. рожден после изъяснения посредством рисунков и геометрических диаграмм, поэтому такой тип экфрасиса наиболее привлекателен как образец двусторонней мутации и взаимоперевода.

Если в модели Кандинского, по слову В. Фещенко, «все становится принципиально взаимопереводимым и трансмутируемым» (см. в очерке № 10), то модель Эйзенштейна скорее фрактально-бриколажна, хотя она и сохраняет свою однонаправленную иконическую векторность: необходимый образ при трансмутации, переводе абстрактной идеи в литературный (сценарий) и визуальный (кинофильм) текст рождается из столкновения изображений, подчиненных «неумолимой», «беспощадной» и «пронизывающе-вонзающей» композиции.

Основой образного порождения в таком случае является звуко-образительный и словесный контрапункт. Выше мы отмечали, что контрапунктивность вообще свойственна экфрасису и искусствоведческому дискурсу как таковым. Вяч. Вс. Иванов связывает контрапунктность с правополушарной доминанцией эйзенштейновского творчества, характерной, как показал В. Петров, вообще для художника рубежа эпох и столкновения стилевых направлений, во всяком случае, он типичен и для таких порубежных мастеров искусства, как Врубель, Моне, Мунк, Ван Гог, Гоген, Кузнецов, Ларионов, Лисицкий, Малевич, Сарьян [Петров 2004].

Собственно, вполне ориенталистский и авангардный ряд, не говоря уже о том, что группа имен соотносится с опытом автоэкфрасиса, напрямую сплавливающего языковую форму с пластически-визуальной (Ван Гог, Гоген, Врубель).

Очень хорошо природу ориенталистского экфрасиса, с необходимостью и остротой зрительного ощущения, выражающего ментальное и культурное через увиденную пластическую форму, передают слова самого Эйзенштейна: «Даже сейчас, когда я пишу, я, по существу, почти что “обвожу рукой” как бы контуры рисунков того, что непрерывной лентой зрительных образов и событий проходит передо мной» [Эйзенштейн 2002: 23]. В этих словах, между прочим, содержится и вся контрапунктность эйзенштейновского ориентализма: доминанта линии, силуэта и контура в сочетании с плоскостной паузой и строгим композиционным решением, цель которого — выразить действие, событие, динамику внутреннего состояния. Таким образом, телесная иконизация дискурса в экфрасисе у Эйзенштейна явлена с исчерпывающей полнотой.

По мысли авангардного теоретика кино, экфрасическое повествование есть монтаж, претворяющий абстрактную идею в предметный образ, подобно тому, как глагол китайского языка рождается из столкновения двух результатов, начального и конечного, и вся глагольная сериация отвечает особому ходу ассоциирования, характерного не только для языков Востока, китайского и японского, но и для всего искусства Дальневосточного региона. Этот ход пронизательно подметил А. Холодович: «...множество конкретное противопоставлено множеству дискретному... в силу чего как бы индивидуализируется и представляется нам множество в образе единицы» [Холодович 1979: 175, 185]. В языковом пределе мы имеем единство части и целого в образе имени, в плане изобразительном — это линия, поглощенная всей цельностью композиционного построения пластической формы.

Последнее замечание: взгляд на экфрасис как семиотическое действие, направленное на «предельную минимализацию» [Степанов 2007: 97—100], содержится уже в ранних работах С. Эйзенштейна. И там она у него, конечно же как и у прочих теоретиков авангарда, например Кандинского, Матюшина, Друскина и др., есть «чистая ошутимость» и «способ размышления об искусстве», только у Эйзенштейна, переводящего проблему на метауровень языкового формализма, в отличие от художников и поэтов авангарда, это не столько «гул», или «нечто, «простое, как мычание», а — «биение» и «ритмический повтор», «резонанс» и «чистая ошутимость»: в контексте обсуждения метода оберточного монтажа художник отмечает, что «для музыкального обертона (биения), собственно, уже не годится термин «слышу». А для зрительного — «вижу». Для обоих выступает новая однородная формула: «ощущаю» [Там же: 168, 169].

Итак, рассмотрим теперь некоторые образцы ориенталистского экфрасиса С. Эйзенштейна, гипостазируя их до обобщенного типа экфрасиса как такового.

Принципы экфрасиса Эйзенштейн заимствует из китайской и японской эстетики, в которой принцип двоичных противопоставлений, принцип чета и нечета, положенный в начало экфрасиса, распространяется и на обоснование принципов нового визуального языка кинематографа. Обращаясь к анализу триптиха Утамаро, Эйзенштейн определяет кардинальный принцип сочетания четных элементов с нечетными, отвечающий мифопоэтическим истокам восточного эстетического сознания, но преобразуемый в морфологию произведения пластического искусства в самом узком смысле.

Но ограничиться констатацией связи строения одной знаковой системы с обуславливающей ее бивалентной межполушарной асимметрией такой экфрасис не может, он стремится иконически проникнуть в самую сердцевину структуры изобразительного целого, желая воспроизвести сам процесс создания образа и избежать односторонности логического подхода в его интерпретации. Этот экфрасис строится на внелогической целостной картине знания и сопоставлении эталонов национально-культурной символики, своеобразной квинтэссенции мира Дальнего Востока.

Н. И. Сукаленко называет этот мир «акварельно-нежным и зашифровано сдержанным», целиком пропитанным аллегоризмом и природно-антропным параллелизмом, невозможным без специального комментария для инокультурного субъекта [Сукаленко 2004: 459—470]. Экфрасис и выполняет частично роль ключа к дешифровке образов искусства и его специальным комментарием.

Надо сказать, что свой экфрасис Эйзенштейн строит на общелингвистической и семиотической основе, играя метаформами языка как иерархизированной системы особого рода. Предваряя описания триптиха Утамаро, он показывает тот «определенный набор норм», которыми оперирует язык как таковой, китайский и японский языки в частности, общий, по мнению теоретика, семиотический принцип восточного искусства как такового, принцип намека и маркирования не проясненного смутного телесного ощущения: «...ему важнее передать общее комплексное ощущение, сопутствующее определенным словам и звукосочетаниям, нежели отчеканить мысль, которую он берется высказать» [Там же: 241, 242]. Реконструкция восточного вербального мышления перелagается на клави́р чистой визуальности, основу строя которого составляют ключевые метафоры формы и образного решения искусства Востока, близкого каллиграмматизму Малларме, азбуквальности Джойса и текучести графического стиля венского Сецессиона. В прицеле экфрасиса — композиция как выражение «сложной и изысканной вязи плетения отдельных элементов композиции по принципу чета и нечета» [Эйзенштейн 1988: 244—247]. Примечательно, что подстилающей линией эйзенштейновского экфрасиса выступает музыкально-зрительная синестезия, отчего композиция листов Утамаро «звучит такой необычайной внутренней музыкой» [Там же: 244—247]. Свой экфрастический анализ Эйзенштейн предваряет чистым экфрасисом Эдмона Гонкура («типично гонкуровское элегантноe описание» [Там же: 254]), в котором рефе-

ренциально-предметная и регулятивно-формальная стороны, как и ориентация на метаязыковую абстракцию, взаимно согласованы между собой, не говоря уже об иконической и индексальной природе строения дискурса:

Но, пожалуй, среди триптихов (Утамаро) самый изысканный, самый редкий — это тот, что изображает «ныряльщиц», искательниц аваби — съедобных раковин (подобие устриц). Этот тройной эстамп с наибольшей наглядностью нам показывает обнаженное тело женщины таким, каким его понимает художник Японии. Это женский «акт», выполненный с абсолютным знанием анатомии, но акт упрощенный, приведенный к одним массам, представленный без деталей: женские фигуры своею вытянутостью слегка «манекенезированы» и вызваны к жизни почти каллиграфической линией <...>. Эти большие, эти удивительные женские фигуры с белым телом и жесткой черной растрепанной шевелюрой, с кусками красного вокруг бедер, в этих зеленоватых пейзажах — несомненно, образы очень крупного стиля и особого обаяния, которое захватывает, поражает, удивляет [Эйзенштейн 1988: 254].

Здесь хорошо видно, как происходит языковое и семиотическое абстрагирование в экфрасистическом наименовании референциальных и пластических категорий и как дискурс воспроизводит не только телесный опыт восприятия изобразительной формы, но и фигуративно-каллиграмматический характер ее создания и прочтения: весь экфрасис воспроизводит характер непрерывного линейного развертывания композиции, как бы следуя кисти Утамаро и желая, чтобы к концу фразы след от нее остался не шире трех волосков. Происходит то же, что отмечено выше применительно к Кандинскому: внутренняя языковая форма трансмутируется во внутреннюю пластическую форму (кардинальный закон экфрасиса — sic!). Происходит как бы непосредственное, перформативное конструирование и осуществление ментального и словесного образа в параллель к живописному. Отсюда повышенная индексальность содержания экфрасиса и устойчивая иконичность его языковой формы.

Почему Эйзенштейн предварил свой этюд гонкуровским экфрасисом? Да потому что ему необходимо остановиться не столько на «скромном», «неизысканном геометрическом костяке» триптиха, сколько на сложной системе «внутренних перезвонов мотивов» эстампов Утамаро. Лучшим способом раскрыть эту систему явится все тот же ритмический и структурный повтор, лежащий в основе

всей поэтики Эйзенштейна. Тут он присутствует на уровне простого перечисления наибольшего количества встречаемых «случаев», бинарных противопоставлений референтно-пластических элементов композиционного целого.

Разбор триптиха осуществляется в соответствии с принципами организации естественного языка: структурность, иерархичность, дискретность, симметрия, бинарность, различимость, цельюоформленность, образность.

Элементы различения: композиция, синтаксис графической вязи, масса, фигура, лицо, рука, атрибуты, цвет, тон, линия. Зона различения — композиционно-пластическое целое, отражающее неповторимость единения Инь и Ян.

Иначе говоря, в основе построения экфрасической формы лежит не только языковая ассоциация, но и учет влияния естественного языка на некоторые формы художественного сознания, скрытые в оппозиции чета и нечета. При этом собственно языковая аналоговость наблюдается в определении сути экфрасиса, цель которого Эйзенштейн видит в необходимости обнажить сам способ сплетения четного и нечетного, осознаваемого в метафоре взаимоперетекающих друг в друга миров.

Любопытно, что роль листа у Эйзенштейна подобна различающей и дифференцирующей роли фонемы в языке, а сам принцип монтажа оказывается конструктивным принципом сцепления, «вязи» единичных конструктивных элементов в готовый художественный образ. Эйзенштейн показывает, что композиция элементов, характер соотношения чета и нечета, монтаж элементов аналогичны процессу выражения «типичного как того особенного, что заключено в ряде конкретных индивидуальных образов» [Эйзенштейн 1988: 369, 370], благодаря именно дистрибуции элементов и семиотическому принципу их расподобления на четные и нечетные. Сходство между языком и искусством Востока, на материале ориенталистского экфрасиса, как и в любом другом случае, проявляется через принцип знаковости, обнаруживающий себя на уровне дистрибутивной интерпретации и семиотизации знаков пластической и визуальной формы:

...всеми этими средствами достигается то, что построение начинает объединять в себе оба «мира» — четный и нечетный и как бы сливает в единство противоположную природу обоих начал. Так, если отдельный лист содержит изображение из двух фигур, то полная картина составит-



ся непременно из трех листов; а если целое будет складываться из двух листов, то есть полное основание ожидать, что на каждом листе окажется по три фигуры [Там же] (см. также [Волков 1984: Таблицы. № 20]).

Характер дистрибуции элементов всеобщ по отношению к знакам формы и знакам содержания, как и к грамматическому лицу самого текста экфрасиса:

### ***Б. Разбор по фигурам***

Шесть фигур распадаются на три листа по две. При этом в каждом случае — одна фигура сидит, а другая — стоит, но в этих трех сочетаниях дано такое богатство варьации, что это даже не приходит в голову; по самой же разработке фигур:

из них три без верхних одежд,

две в верхней,

одна — вовсе раздетая и к тому же — ребенок.

Три обнаженные ведут себя по-разному:

две стоят,

одна сидит.

Две в кимоно — обе ведут себя одинаково,

обе сидят.

Один ребенок, который снова стоит.

### ***Е. Цвет***

1. Цвет среды и обстановки: два элемента.

Три зеленых поля полуострова (на трех листах),

две коричневые корзины (на двух).

2. Цвет фигур: три элемента —

три красных передничка (на трех),

два фиолетовых кимоно (на двух),

одно розовое тельце ребенка (на одной).

Лист с нечетным количеством цветочных элементов фигур (красный передник, фиолетовое кимоно, розовый ребенок) — оказывается четным (II).

Лист с четным количеством элементов (при этом разных; красный передник и фиолетовое кимоно) — оказывается нечетным (III)

[Эйзенштейн 1988: 369, 370].

\* \* \*

*Линия* как основа выразительности графических эскизов Утамаро, как и автопоэтические лингвистические черты экфрасиса, стремящегося иконически передать характер созерцания пластической формы, цикличной и замкнутой, почти бесконечной, тоже точно следует той же формуле «чет-нечет»: «Этот исходный момент выглядит так: т. е. имеет два подъема *A* и *A* и одно опускание *B*»; в плане формы экфрасиса здесь мы имеем ряд процессуальных глагольных форм несовершенного вида и серию эллиптизированных односоставных предложений, своего рода индексальных шифтеров «видимого», сплавленных в матричную форму представления. Однако словесная ритмика здесь подчинена не столько визуальному ряду, сколько музыкально-живописной пульсации:

Это, вероятно, и есть основной набор средств, которые дают возможность музыкальной разработки в пределах графического штрихового рисунка. Этими средствами, по-видимому, и достигается приближение чисто линейного рисунка к такой же музыкальной пульсации, какая доступна в гораздо большей степени игре оттенками в живописи, где она реализуется непосредственно тональным путем [Эйзенштейн 1988: 369, 370].

Культурологически важно, что, почти вслед К. Леви-Стросу и Р. Якобсону, Эйзенштейн увязывает графически-композиционную технику, да и свой собственный опыт экфрасирования, с определенным ментальным состоянием, его культурно-социальным и антропологическим субстратом: «И когда сам оперируешь в творческой работе образным мышлением, поражаешься “перекличке” того, что делаешь, с чертами учений древности или этапами развития подрастающего ребенка!» [Там же], тем самым предвосхищая опыты анализа архаичных форм культуры и искусства, как и культуры и искусства нового и новейшего времени, в соположении со структурами языка и риторическими механизмами культуры. Но надо заметить, что Эйзенштейну был свойствен и вполне «гонкуровский» строй экфрасиса, указанный нами выше: вот как Эйзенштейн описывает длинные горизонтальные картины-свитки, столь характерные для китайской живописи: «тема живого течения жизни, запечатленная на длинной ленте картины. Это или течение в пространстве, или течение во времени». Описываются «На реке во время праздника» (Чэнь Мэй и др., около 1720 г.) и «История одной карьеры» Ван Цэня (около 1669 г., размер — 3080 × 53 см):

...перед нами фаза за фазой, линейно и хронологически, раскрывается стилевая своеобычность попавших в поле зрения художника гравюр, причем тематизация как стержень анализа никогда не уходит из поля зрения автора и реципиента экфрасиса: здесь смена элементов Инь и Ян возникает ритмическим повтором и сплетением на разворачивающемся протяжении свитка. В одном случае это ритмическая смена частей пейзажа видимых и частей, закрытых облаками, — по существу, взаимное пронизывание «облаков» и «земной тверди», отвечающих обоим противоположным началам («История одной карьеры»).

В другом случае (например, на пейзажном свитке Сессю — японца конца XV в., работающего в китайской традиции) такая же ритмическая смена отведена домикам, прерываемым деревьями и кустарником (средний план картины); мгlistым небесам и четким очертаниям гор (верх и глубина); резко очерченными скалам и мягким очертаниям воды (ближний план и нижний край картины). Эти три плана картины: верх, середина, низ — кажутся тремя строчками из сложной оркестровой партитуры, где три разные сферы, контрапунктически связанные, ведут каждая свою тему борьбы и взаимного проникновения элементов сильных и слабых, мужских и женских. Инь и Ян. То они совпадают «по вертикали», и перед нами энергичное сочетание горы высится над четким абрисом домика, у подножия которого резко вырисован утес. То дымка туманной дали скользит над размытыми очертаниями кустарника, еле определяющегося над намеком реки у нижнего края свитка. То оба начала скрещиваются и не только по горизонтали, но и по вертикали сталкивают представителей обоих начал: утес с туманом, реку с очертанием горы, туман с домиком и водой и т. д. и т. д., создавая этим бесконечно разнообразную полифонию взаимной игры двух начал, пронизывающих Вселенную, согласно философской концепции китаецца [Эйзенштейн 1988: 369, 370].

Пластическая конструктивная характеристика в своей языковой разверстке максимально детализирована, опредмечена, склонна к языковому образному метафорическому отклику на перцептивно ощущаемую форму, но не строится на голом перцептуализме, а стремится «увязать» видимое, языковое и ментальное в одно синтетичное целое, так что перед нами вырастает концепт минимализации, концепт, как сказал бы Ю. С. Степанов, «тонкой пленки» восточной культуры, натянутой на музыкально-словесные и визуально-изобразительные колки.

Перед нами нечто «эйзенштейновское» в восприятии искусства Востока, ощущение его стихии сквозь метрико-числовую и культурную матрицу самой пластической формы, но и нечто всеобщее в восприятии

искусства как языка и через язык вообще, как некий автопоэтический конгломерат смыслов и элементов формы, не только отображающий экфрасиические стратегии и умонастроения времени, но и предвосхищающий новый виток семантического анализа образов восточного искусства, построенного на семиотически непротиворечивых данных и креативных возможностях языка описания. Такое «эйзенштейновское» как концепт обладает свойством множиться и проявляться в новых формах искусствоведческого и культурологического теоретизирования. Исствоведческий дискурс располагает таким примером, правда применительно уже к «образам» и «мотивам» искусства Востока, представленным в искусстве Западной Европы, но этот образец (его находим у непревзойденного Н. Н. Волкова, см. [Волков 1984: Таблицы. № 20]) демонстрирует гармоничную, или гармонизированную, встроенность эйзенштейновского экфрасиса в сам дискурс об искусстве Востока и его визуально-динамических репликах, например, в искусстве автоэкфрасиста Ван Гога, в его портрете «Папаша Танги»:

Фон в его поздних портретах так же активен, так же предметен, как и костюм, как и лицо. В отрицании традиционного контраста есть особая образная острота. Но мы ее чувствуем именно и только благодаря тому, что контраст фигуры и фона — важный прием образного мышления. В портрете «Папаша Танги» предметная среда — ключ образного истолкования [Волков 1984: 20].

Так предметное, образно-пластическое и символическое толкование «видимого» сплавляется в одно целое, обращенное к феноменологической традиции и глубоко мотивированное со стороны культуры образного и зрительного восприятия. Но главным, выражаясь культурологически, здесь является то, что экфрасис перерастает свою функцию самовоспроизводства и удвоения элементов синтаксиса «чисто прекрасного», настроенного на прагматику культурно- и этноспецифичного, — он стремится продемонстрировать ценности культуры путем манифестирования самой идеи эстетического соположения предметных и формальных атрибутов, из которого вытекает непосредственное восприятие красоты целого, каким является живописно воспринятый концепт «Востока».

Подобно языковой и образной форме хайку, дальневосточный экфрасис превращается в синтетичную Форму — Сугато, совмещающую в себе «сиори — гибкость слов, благодаря которой возникает ёдзё, позволяющее пережить саби». А поскольку в центре ее, несмо-

тря на ветер, царит покой, ёдзё оказывается тем чувством, которое позволяет за буквой, за словесным знаком почувствовать дух культуры и искусства, его воплощающего. Хотя дух, владеющий автором экфрасиса-Сугато, остается жаждающим выражения намека и неподвижным «выразителем невыразимого», чем, по существу, и является словесное искусство экфрасиса как знаковой системы и семиотического действия в сфере культуры.

Если дальневосточный экфрасис подчинен принципу «призыв—отклик», «Ко-о», подобно тому, как этому призыву подчинена поэтика японского хайку, то «дух» самого раннего ориенталистского экфрасиса, ближневосточного, библейского, подчинен идее «предписания—исполнения». Речь, соответственно, идет о заповеди «Хидур мицва» («Служите Г-ду во всем благолепии его святости...») и Второй заповеди ТаНаХа (Исход 2064—5), категорически запрещающей изображение «того, что на небе вверху, и что на земле внизу, и что в воде ниже земли». Об иконографических катаклизмах, генезисе и функционировании библейского экфрасиса написано достаточно много, и, на наш взгляд, лучшее из написанного — работы Б. Бернштейна [Бернштейн 2002: 15—28, 76—92; 1994: 179—202]. Поэтому мы не будем касаться этого вопроса в нашей работе. Обратим внимание лишь на ряд примечательных моментов, касающихся заявленной проблематики, но в связи с современной формой библейского экфрасиса.

Ближневосточный, библейский, экфрасис не столь однороден, как может казаться на первый взгляд. Конечно, присутствующие в культуре экфрастированные образы, начиная от пресловутых херувимов с лицами и крыльями над Ковчегом Завета (Исход 25: 18—20) и на завесе, разделяющей скинию на Святилище и Святая Святых (Исход 26: 31—33), до современных форм экфрастического описания еврейского искусства, сохраняют известную, по мнению Б. Бернштейна, направленность на «визуальные и тактильные качества рукотворного объекта, но не на его «содержание» [Бернштейн 1994: 179—202].

Но они не пребывают лишь в жанре текста о вещи. Это преимущественно тексты об Имени. И тогда само имя «изобразительного», «видимого» становится скрытым экфрасисом, который при необходимости можно развернуть в обширный текст. Репрезентантом чего он является? Ясно, что здесь наличествуют антимиетические стратегии, в противовес традиционной форме экфрасиса, но что за ними стоит? Полагаем, что не только и не столько желание отразить структуру

и визуальные качества артефакта, сколько само желание указать на него путем экфрасиса и поименовать «видимое».

Приведем один показательный пример: Бецалель Наркис, отвечая на вопрос, «что такое еврейское искусство», обращается к абстрактному способу выражения еврейских идей и тем [Наркис 2002: 22, 23]. Тема эта достаточно сложная, и мы имели возможность ее частично обсудить в контексте проблемы «общности теории языка и теории искусства» на страницах специализированного издания.

Вместо ответа на вопрос о подлинной возможности объективации еврейской идентичности в абстрактной пластической форме Б. Наркис обращается к экфрасическому повествованию, как бы сжимающему проблему адекватности форм визуализации вложенного в изобразительный текст смысла до комментария имени живописного произведения, тем самым демонстрируя структурную и содержательную значимость имени произведения и его связь с семантической структурой произведения, им поименованного, как целого. Здесь имя лишается традиционной для него дублирующей, комментирующей функции, становясь интерпретантой (в смысле Ч. Пирса) знаковой природы визуального текста. При этом оно не теряет своего индексального характера.

Здесь (подчеркнем, что именно в случае живописной абстракции) произвольность связи имени и произведения оказывается мнимой. Текст о вещи, каким является ветхозаветный экфрасис, приобретает вид репрезентанта не только программы всего произведения, но и началом и концом его анализа.

Оно как бы предшествует появлению живописного произведения и венчает работу художника над ним. Вербализация абстрактного как формы национальной идентичности не есть просто комментирующий или автокомментирующий акт, но является формой предсказания и выражения той пропозициональной установки автора, за которой скрывается смысловое ядро всего произведения искусства.

Смотрим у Наркиса, описывающего холст «Иехошуа» (1950) Барнетта Ньюмэна:

...художник изобразил красную вертикальную полосу на черном фоне. Такое название можно трактовать по-разному: это может быть Иехошуа, завоевывающий черную землю Ханаана; или это алый шнурок, который Рахав привязала к своему окну, чтобы израильтяне, завоевывающие Иерихон, смогли ее узнать (Иехошуа 2: 18); а быть может, алая полоса символизирует пылкую натуру сына художника — Иехошуа [Наркис 2002: 22, 23].

Традиционная для библейского экфрасиса предметность имплицитно присутствует в именной семантике и отзывается эхом семантических интерпретаций визуальной абстракции, между тем плотно сидящей на своем каббалистическом или библейском основании, тексте ТаНаХа, из которого только и возможно вывести характерную для национально ориентированного художника индивидуальную изобразительную метафору или набор ключевых символов, тропов и образов, символизирующих инокультурную идентичность. Залогом ясности изображаемого станет развернутый рассказ об имени изображения.

Так, в отличие от дальневосточного экфрасиса, призванного в огромную пустую оболочку речи, но полную оболочку духа, вместить, выразить ощущение от прекрасного и полностью в этом ощущении раствориться, так и не сумев его выразить до конца, библейский экфрасис, даже и в виде скрытого имени, обязуется представить предмет, факт, действие, визуальное событие, соединив в этом представлении акт познания, познаваемый объект и познающий субъект в едином, пусть и ничтожно малом дискурсивном целом — каким является имя изображения как форма экфрасиса, ведь в конце концов «еврейская культура носит вербальный характер, и изобразительность в ней не слишком приветствуется», хотя и провоцирует постоянное напряжение между «чистой идеей и образом, между богатством художественных форм и аскетизмом художественного языка» [Котляр 2005: 504].

В конце концов, и формы, и язык, и идеи, и образы находятся в постоянном перетекании, и лишь экфрасис позволяет обеспечить непрерывный символический обмен означающими и означаемыми, часть из которых отолется в пространство культурно мотивированных и художественно значимых символов. Язык же в своей чистой ощутимости останется той невидимой арматурой, на которой и построено знание визуального...

Оставаясь инструментом языковой и культурной объективации и репрезентации знания пластической формы Востока, ориенталистский экфрасис является едва ли не единственным средством удержания текучей сущности искусства Востока и абстрагирования тех его черт, которые позволяют, по удачному выражению Р. Барта («Империя знаков»), «лелеять идею невероятной символической системы, полностью отличной от нашей», но обнажающей общечеловеческие культурные ценности и концептуальные универсалии. Но что еще более важно — оставаясь дискурсивно ориентированной семиотической системой, ориенталистский экфрасис стремится перестроить свою

синтагматическую структуру на иконических и индексальных началах так, чтобы «походить» на описываемый им объект и минимализировать его специфику в виде такой словной формулы, которая в идеале соответствует не одной лишь своей поэтике и лингвистике, но и той цивилизации иероглифа, каллиграммы, которая и позволяет ему выступать в национально узнаваемых чертах как воплощение изобразительной вербальности *sensu stricto*.

Ориенталистский экфрасис, будучи укорененным в национальной эпистемологии и эстетической номенклатуре и указывая на ту или иную риторическую, пластическую или культурную традицию, отвлекается от «знания по описанию» и стремится предстать перед нами в виде «знания по наблюдению», в виде знания сути обозначаемых вещей, сохраняя при этом ту недосказанность, какая и приличествует вербальной интерпретации произведения изобразительного искусства. «Ориенталистский» экфрасис оппозитивен экфрасису «европейскому», но цель у него все та же: отразить «надындивидуальное движение искусства как целого» (Ю. Степанов), не теряя при этом ни своей национальной, ни языковой специфики, ни всеобщей экфрастической способности остранять пластическую форму.

Выступая как опыт «претворения формы», «обнажения установок», «семиотической мутации» и «перевода», экфрасис искусства Востока предстает как то, что заимствовано у живописи, как нечто, что глубоко укоренено в телесном, предметном, субстанциональном, что может быть не обтекающей массой, а хрупким и легким конгломератом, фрагментом чего-то более существенного в жизни человека, — в идеале: знаком, иероглифом, арабеском, штрихом:

*С теленком на борту  
Кораблик небольшой плывет по речке  
Сквозь дождь вечерний.*

Но этот штрих и этот знак как раз и провоцируют язык на творчество, оставляя между тем самые главные вопросы в пустоте и без внимания: «где начинается искусство?», «где начинается письмо?» и «где начинается экфрасис?».

Ответы на них мы получим, наверное, «в другом плане бытия»...



## 22. ОТНОШЕНИЕ ЯЗЫКА К ЖИВОПИСИ, ЭКФРАСИС И КУЛЬТУРНЫЕ СМЫСЛЫ

Искусствоведческий язык, в котором каждое второе предложение должно быть восклицательным.

*М. Л. Гаспаров*

Едва ли можно сегодня усомниться в том, что экфрасис, как и искусствоведческий язык, к которому он может быть безоговорочно отнесен, составляет своеобразную семиотическую разновидность специализированного текста, написанного специализированным языком, который характеризует одну из важнейших операций означивания: «язык, вступаая в видимое»<sup>1</sup>.

Более того, в семиотическом и транссемиотическом, интересемиотическом и просто семантическом пространстве соположения

---

<sup>1</sup> Формулировка «Язык, вступающий в видимое» есть не что иное, как сжатое изложение теории соположения знания, видимого (визуального) и текста (вербального), находящихся между собой в «определенных концептуально-зрительных и высказывательных отношениях»; эта теория латентно представлена в экфрастических интерпретациях «Менин» Веласкеса и «Завтрака на траве» Э. Мане, выполненных М. Фуко и откомментированных В. Подорогой (см. [Подорога 1995: 208—225]). Само выражение принадлежит Валерию Подороге (см. [Там же: 208]). «Безоговорочность» отнесения искусствоведческого дискурса к дискурсу экфрастическому здесь, безусловно, есть скорее риторический прием, чем образец дискурсивальной таксономии. К стати сказать, само знаменитое описание «Менин» Веласкеса, выполненное Фуко, с одной стороны, является осязательным примером доказательства семиотической сложности природы экфрасиса как трансмутации знаков, с другой — примером-иллюстрацией возможности показать (словесными и визуальными средствами), «насколько невидима невидимость видимого» (М. Фуко: 524, цит. по [Сезон 2011: 16]). Соответственно, экфрасис — частный случай семиозиса, стремящегося обнажить то, насколько невидима видимость видимого, поскольку он всегда красноречиво обращает внимание на то, что неотступное преследование живописи естественным языком, которого она намерена избегать, хотя бы и декларативно, оказывается родовой чертой самой живописи и визуальности как таковых.

вербального и визуального (в теории и практике изобразительной и лингвоэстетической деятельности) экфрасис становится мощным механизмом не только реконструкции и порождения культурных смыслов и моделей образотворчества, но и почти уникальным средством обнажения (и обнаружения) системных свойств самой языковой формы и элементов содержания, ориентированных на область визуально-пластического, а значит отсылающих за пределы языка, но в сферу культуры. Ориентированных, но именно потому и дающих основания для суждения и о «живописной осязательности» как таковой, и о языковой дискурсии, означающей и репрезентирующей эту живописно-пластическую и визуальную осязательность<sup>2</sup>.

Можно даже сказать, что дискретная природа экфрасиса, обращенного в сторону изобразительного (визуального), континуального, есть пример коннотационной способности естественного языка интегрировать иконические коды<sup>3</sup>, подчиненные, как и дискретные знаки экфрасиса (слова, предложения, периоды и другие макроединицы языка), условиям определенной культуры и определенным функциям, влияющим на формирование образных систем — коммуникационных, эстетических, метаязыковых, когнитивных и прочих.

В этом смысле ближайшую цель актуального исследования экфрасиса можно сформулировать как поиск внеязыковой, культурной и визуально-пластической мотивировки языкового обозначения пластического (визуального) сигнификата и референта, а конечную — как поиск более глубоких, семиотических, лингвоэстетических и культурологических оснований соотношения языка и живописи (визуально-пластического в целом), вплоть до самых крайних и непредсказуемых способов открытия и сокрытия знаковых рекуррентностей, из которых и состоит язык, стремящийся описать визуально-пластическую

---

<sup>2</sup> То, что такое перетекание живописно-осязательного и вербального семиотически полновесно и реально осуществляется в изобразительной деятельности, хорошо показывает природа натюрморта и его символические интерпретационные описания, отсылающие к лингвистическому и метаязыковому субстрату изобразительной и экфрастической деятельности. Ср. по этому поводу замечание Ю. М. Лотмана: «Натюрморт обычно приводят как наименее “литературный” вид живописи. Можно было бы сказать, что это наиболее “лингвистический” ее вид. Неслучайно интерес к натюрморту, как правило, совпадает с периодами, когда вопрос изучения искусством своего собственного языка становится осознанной проблемой» [Лотман 1984: 12, 13].

<sup>3</sup> См. [Мейзерский 1988: 26].

форму, ее смысл и образность, и сама сфера визуального, не скрывающая в себе людическую и символектальную природу такого описания.

Подобно тому как язык интегрирует иконические коды, живопись (и в большей мере «визуальность») способна интегрировать лингвистические коды, определяющие во многом ее стратегию самопождения и культурной адаптации. Характерный пример — сосуществование в едином пространстве картины вербальной сигнатуры и единого пластического целого. Например, в творчестве авангардистов открыто, явно (Малевич, Ларионов, Гончарова, Клюн, Пуни) или же скрыто, имплицитно (тот же Малевич, Кандинский, Ротко, Полок, Ньюмэн, Сильваши) осязательно видны принципы объективации визуального и живописного как скрытого слова или явной лингвистической структуры, как своеобразного именованного и последовавшей за ним предикации, о чем красноречиво пишут и Д. Арасс, и М. Баксендолл, и Н. Злыднева, и автор этих строк [Коваль 2009: 229—240; 2007].

Принцип, просматривающийся здесь, прост: если живописное впитывает вербальное из логосно детерминированной картины мира, то вербальное, или его ипостась — сигнатура, подпись художника, текстовой код внутри пластического целого, — сама стремится стать визуальным знаком и отобразить морфизм живописи в ее логосно-пластической целостности. Как показали исследования А. В. Шило [Шило 1997; 2013], вербальное и иконическое в практике изобразительной деятельности представляют след социокультурной мотивации, в свою очередь являясь частью одного целого — пластического (визуального) мышления, «знаковая морфология» которого базируется как на иконическом, так и на вербальном коде<sup>4</sup>.

Страсть высказывать визуальное и желание высказываться о визуальном сочетают в экфрасической деятельности стремление человека не только увязать когнитивные процессы с выражением внутренних побуждений, но и продемонстрировать особую изворотливость языка как кода и экфрасиса как его дискурсивной реализации, направ-

---

<sup>4</sup> Как показали недавние исследования Ю. С. Степанова [Степанов 2007; 2010], уместнее дихотомии «иконическое — вербальное» дополнить макрокомпонентом — «логосным», соотносимым со сферой культуры и сферой мышления об изобразительно-пластическом и визуальном. Тогда экфрасис станет чем-то над-дискурсивным, а не замкнется лишь в своих естественных лингвистических границах, как теория изобразительной практики и след мышления о ней. Это не отменяет нашей трактовки, при которой «Логос — есть целесообразность вне всякой цели, чистая целесообразность» [Степанов 2010: 73].

ленную на соположение знаков языковой и визуально-пластической формы.

Между тем собственно языковая обусловленность в случае экфрасиса не затушевывается очевидной несводимостью языка и живописи как семиотических систем друг к другу. Наоборот, она черпает свои силы в том механизме интеграции опыта зрительного восприятия в языковые категории, который порождает особую коммуникативную и культурную среду, позволяющую вовлечь говорящего зрителя в со-творчество с художником, домыслить нечто принципиально недосказываемое в экфрасисе в отношении сущности визуального предмета. При этом говорящему оставлена возможность переступить и через очевидные препятствия синтаксиса элементов языковой формы, и через очаровательную непринужденность визуальной пластики.

Однако говорящий-как-зритель в этом движении набивает множество шишек и ссадин, которые не проходят со временем, а лишь укореняются в сознании и отзываются эхом дискурсивных рикошетов:

Но смотреть картины меня никто не учил — только школьные учебники с заданиями «расскажите, что вы видите на этой картинке». Теперь я понимаю, что даже от таких заданий можно было вести ученика к описательному искусству Дидро и Фромантена <...>. В книгах о художниках среди расплывчатых эмоциональных фраз попадались беглые, но понятные мне слова, как построена картина, как сбегаются диагонали в композиционный центр или как передается движение. Я выклевывал эти зерна и старался свести обрывки узнанного во что-то связанное. Иногда это удавалось [Гаспаров М. Л. 2001: 306].

Уже из приведенного контекста хорошо видно, что экфрасис похож на запотевшее окно между структурой языка, элементами пластического кода и когнитивной упорядоченностью опыта зрительного восприятия. И уже здесь, в дискурсивном опыте филолога, хорошо видно, что вне лингвосемиотического и когнитивно-культурного взгляда на экфрасис разговор о его природе, механизмах порождения и средствах экфрасической репрезентации визуальной изобразительности едва ли возможен<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Ср. в связи с этим весьма показательный тезис Б. Брайсена и М. Бела: «И если визуальная семиотика рождается на уровне дискурса, а не на уровне тахсономии, тогда различие между вербальным и визуальным дискурсами уже не будет связано со статусом и разграничением первичных знаков. Видеть в семио-

Речевая дискурсивность в опыте словесной репрезентации «визуально-пластического» открывает с необходимостью тот круг ключевых языковых (а за их спиной — и пластических) элементов, вне использования которых экфрастическое построение становится невозможным. К нему относятся всевозможные числовые, мереологические, пространственные и дейктические индексы, местоимения — личные и указательные прежде всего, морфологические и синтаксические показатели времени, наклонения, модальности, способа действия, референциальной связности, иконические и индексальные символы, глаголы бытия и знания/мнения, пропозициональные установки полагания и видения, показатели отчуждаемой и неотчуждаемой принадлежности, широкий специализированный круг металекики и маркеров категориального аппарата пластической формы, а также целый спектр модальных операторов неопределенности, которые служат цели воссоздания той визуально-пластической реальности, что не поддается однозначному оязыковлению. Весь круг включенных в репрезентацию языковых и дискурсивных элементов стремится приблизить этот образ визуальной реальности, которая настроена на моделирующую роль тела и взгляда в отношении формируемого сознанием экфрастического образа «визуального» и в отношении категориального каркаса языка, стремящегося этот образ сделать «ограниченно-удобным» для репрезентации знакового соотношения «ментальное — зрительное — вербальное»<sup>6</sup>.

Таким образом, отношение языка к живописи оказывается многомерным, но его бесконечность, так отчетливо определенная М. Фуко, питается из разных источников. Это отношение прежде всего соразмерности знаков различной формы (языковой и пластической) и механизмов порождения культурных смыслов средствами художественной изобразительности. Здесь мы сталкиваемся с ситуацией, когда при очевидной алингвальности визуальная и живописная перцепция в своей эмбриологии остается ориентированной (хотя бы как система

---

зисе процесс — это значит рассматривать процесс не как вещь, но как событие, и задача состоит не в отделении одного знака от другого, а в том, чтобы описать его проявление как событие в сплаве бытия» [Бел, Брайсен 1996: 538].

<sup>6</sup> На концепции соположения «ментального — визуального — вербального» построена лингвоэстетика Юрия Сергеевича Степанова и практика его искусствоведческих и экфрастических интерпретаций Моне, Филонова, Голубкиной, Кандинского и современных художников [Степанов 2007].

знаков) на некоторую «языкость». Именно последняя коннотирует появление на основе названного отношения языка к живописи экфрасиса как семиотической системы. Дадим суммарную сводку его специфика.

Экфрасис совершается при намеренной установке на разрыв линейности знака и высказывания, однако базовый элемент его азбуквальной (в смысле Джойса, где под азбуквальностью понимается некая, заданная как бы извне «алфавитная» система знаков, морфология которых имеет отчетливую вычислимость в порождаемой на ее основе дискурсивных, высказывательных, отношений) формы сохраняет установку на непрерывность построения. «Подрывное содержание» речевой азбуквальности экфрасиса состоит в желании внешне вырваться из сферы сказываемого, сохраняя с ней внутреннюю связь, но ощутить близость со сферой словесно не выразимого (К. Ажеж), отчего вся схема такой индивидуальной инициативы выглядит как поиск обобщенно языкового пласта (в смысле Э. Сэпира), в котором только и можно выразить творческое напряжение художника, а также показать обращенность формы знака на самое себя. Именно поэтому экфрасис позволительно трактовать как семиотические кавычки произведения пластической формы. В них упакованы одновременно и установка на разрыв языковой иерархии говорящего, отвечающей задаче отражения значимости категоризации перцептивно воспринимаемого визуального (живописного, пластического) события, и стремление сохранить линейную упорядоченность дискурса. Его же прагматическая, деонтическая, эпистемическая и пропозициональные установки заданы со стороны культуры и тех концептов, которые складывают определенный опорный фрейм анализа пластической информации. Вероятно, поэтому часто складывается ощущение, что этот дискурс устроен по принципу: «Не знаю, что сказать, но, когда скажу, узнаю». Тем не менее языковой ответ говорящего живописной форме построен так, чтобы отразить живописные последовательности наиболее адекватным образом, при этом сохраняя эстетическое и грамматическое лицо текста.

В плане определения природы экфрасиса (*семиотической трансмутации*, по Р. Якобсону, как частного вида семиотического абстрагирования, суть которого состоит в операции «перевода» невербальных знаков в вербальные) он предстает как некая высказывательная пропозициональная функция, отражающая, в свою очередь, в более широкой перспективе стратегию трансмутации внутренней пласти-

ческой формы во внутреннюю языковую форму и обратно, — что и составляет собой сердцевину экфрасиса.

«Законы экфрасиса», стремящегося через текст сделать зримым и словесно ощутимым перевод внутренне пластического во внутренне языковое, есть не что иное, как не просто стремление отразить определенный живописно-графический и словесный сюжет изображаемого, но и осуществить последовательный когнитивный синтез видимого (картины, скульптуры, архитектурного объема, графического листа, фотоизображения, киносцены, перформанса, инсталляции и т. п.), и сочетать его с изысканно точной лексико-морфологической и дискурсивной структурой языкового текста, параллельного изображению. Иными словами, главным оказывается именно когнитивная и культурно-концептуальная связанность между собой словесного и визуально-пластического начал.

При восприятии и интерпретации экфрасиса как факта интермедиальности, трансмедиальности и супермедиальности в языке искусства (Л. Геллер) его значение становится максимально прозрачным: он призван раскрыть механизм образного смыслопроизводства, оставаясь при этом одновременно семиотическим языковым действием и инструментом отображения культурного смысла, оформленного средствами художественной, визуальной, изобразительности.

Его задача состоит в необходимости удвоить концептуальные составляющие, заложенные в произведении искусства, прийти к концептной интерпретации художественного образа и ментального фрагмента культуры, который за ним стоит.

Сегодня актуальным в отношении экфрасиса подходом будет взгляд на него как на самоценный, но не автономный, лингвосемиотический и культурно-пластический факт. В том смысле, что экфрасис стремится привлечь внимание прежде всего к себе самому как своеобразному словесному построению, сквозь которое и посредством которого осуществляется не просто ассоциирование текста с вызываемым в сознании изображением, но и аналитическая процедура интерпретации заложенного в нем набора мотивационных семантических схем и семантических зависимостей, и образных импликаций.

В самом общем виде типология форм экфрасиса (явный, скрытый, интра- и интерсемиотический, виртуальный, вымышленный, манифестарно-авторский, литературный, искусствоведческий, ориенталистский, классический европейский) зиждится на разведении процедур трансмутации (перевод вербальных знаков в невербальные), трансме-

диации (собственно экфрасис) и метамедиальности (автоэкфрасис и искусствоведческий экфрасис). Вопрос в том, какой из видов экфрасиса может выступать в функции инструмента анализа пластической формы, а не одной лишь описательной интериоризации пластической формы в языковую форму.

Если литературный, обыденный, явный или скрытый экфрасис высвобождает метафорический потенциал языка и образный механизм визуально пластического<sup>7</sup>, то автоэкфрасис и собственно искусствоведческий экфрасис намеренно сплавляет языковую и пластическую форму в единое целое, стремясь перевести описание на рельсы интерпретации, заставляя срастись языковую объективацию с объективацией знаков пластической формы, как, напр., в автоэкфрасисе Ван Гога<sup>8</sup>.

Если для хорошего литературного экфрасиса достаточно прибегнуть к нарративной упорядоченности текста, соотносимой с референциальной упорядоченностью объектов на визуальном прототипе экфрасиса, например полотнах Вермеера, и достаточно отослать к области знания об искусстве XVII столетия, художники которого стремились показать, что «свет часто исходит из лица, из рук, из пальцев, как будто тела воспламеняются изнутри» [Эко 2006: 254], то искусствоведческий и автоэкфрасис стремятся *лингвистически показать* «индивидуальное волнение» художника (выражение Н. Пунина. — О. К.), породившее артефакт изобразительного искусства, и представить категориальный аппарат самого этого искусства<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> Ср. с примером, обсуждаемым У. Эко, в связи с природой экфрасиса: «fatta chiara da una lampada, invisibile dall'esterno, posata presso al davanzale» через «in the light of an unseen lamp» к «éclairée par une lampe invisible» до «aclarada por una lámpara» — «das Gesicht im Schein einer Lampe» и «Какая-то лампа, с улицы не видная, из-под окна озаряла ее» [Эко 2006: 253, 254].

<sup>8</sup> См. его разбор в очерке № 25.

<sup>9</sup> Образец такой лингвистической стратегии ярко представлен в искусствоведческом экфрасисе Н. Н. Пунина и В. В. Кандинского, у которого искусствоведческий экфрасис сплавляется с «текстом художника об искусстве», ср.:

Мало нарисовать, необходимо еще нарисовать углем, карандашом, сангиной или тушью; иначе говоря — раскрыть силу самого материала: выявить их язык, дать ему говорить. Несомненно, любой художественный материал несет в себе большие эстетические возможности; там, где уголь горит, как жизнь, там мертва сангина и тушь. От выбора материала зависит характер рисунка, степень его выразительности, выбором обуславливается манера, композиция, выбор влияет на качество стиля. Об этой тончай-



Как видим, семантическая неоднородность самой трансмутации как бы гасится семантической однородностью текста экфрасиса, языковую структуру которого можно интерпретировать как обращение действия на процесс живописания, а потом последовательный его перевод на уровень отражения уже ценностных и символических категорий; и в этом ключе суждение К. Ажежа о том, что «есть чему удивляться, когда наблюдаешь, каким образом язык передает мельчайшие оттенки мысли, равно как и чувства, частично их же и формируя» (К. Ажеж), кажется вполне оправданным и правдоподобным.

Действительно, языки не способны верно отразить то, что иногда именуют «пластической формой». Однако именно экфрасис, и особенно автоэкфрасис, наглядно предоставляет возможность различать уровни этой «неспособности». В идеале — в случае экфрасиса, синтетичного и сложно референциального — «буквенный» текст становится элементом нефигуративного и фигуративного ряда, индексального по своей семиотической природе. Преодолевая иконизм, индексальность здесь стремится к символизации. Материал и культурный фон, в котором выпестован и укоренен экфрасис, накладывают отпечаток на характер его исполнения: так если «греко-римский» экфрасис есть «чистая визуальная осязаемость», противопоставленная языковой

---

шей эстетической игре, об этом высоком и трудном мастерстве не следует забывать ни художнику, ни зрителю;

...ритмическое построение в «Мальчиках» Петрова-Водкина 1911 г. по своей остроте, асимметрии, и ритмическому диссонансу более близко аналогичному построению в картине Матисса на эту же тему [Пунин 1976: 214];

Картины Петрова-Водкина, как я уже отмечал выше, поражают прежде всего своим ритмическим построением. В зависимости от темы, этот ритм имеет разные формы: чаще всего он определяется движением фигур, жестами, поворотом головы; иногда линейным движением и движением всей силуэтной плоскости;

...ритм «Купания» — это ритм масс (коня и юноши), только в деталях разрешающийся движением рук и ноги сидящего мальчика и плавно текущими линиями шеи и спины коня (цит. по: [Там же: 214, 215];

Рембрандт меня поразил. Основное разделение темного и светлого на две большие части, растворение тонов второго порядка в этих больших частях, слияние этих тонов в эти части, действующие двузвучием на любом расстоянии (и напомнившие мне сейчас же вагнеровские трубы), открыли передо мной совершенно новые возможности, сверхчеловеческую силу краски самой по себе, а также — с особой яркостью — повышение этой силы при помощи сопоставления, то есть по принципу противоположения [Кандинский 1918: 20].

Перед нами обнажение процедуры семиотической трансмутации и одновременно метаязыковая рефлексия по ее поводу. О творческом методе В. В. Кандинского см. в очерке № 10 настоящей книги.

дискурсии, то экфрасис ориенталистский есть предметная сущность, сплавленная с языковым явлением как формой ее объективации.

Автоэкфрасис же часто отталкивается от как бы вторичной мета-языковой рефлексии, требующей своей пластической объективации, и тогда мы должны говорить о своеобразной языковой оккurrence (знаковая операция, суть которой — подстановка или включение в визуальную форму языкового элемента, например названия картины, в качестве смыслоопределяющего, а также явление, когда пластический и/или визуальный элемент «берет на себя» функции языкового, напр. атомарность мазка у П. Филонова и его монтажно-симультаный принцип построения композиции) пластической формы, о влиянии лингвистического мышления на ее построение, как это хорошо видно в творчестве русских и украинских авангардистов, Кандинского, Малевича, Лисицкого и других (ср.: «Само слово композиция вызывало во мне внутреннюю вибрацию. Впоследствии я поставил себе целью моей жизни написать “Композицию”» [Кандинский 1918: 25]).

Семиотизация «словесного» перетекает в визуальный текст и обобщается в его наименовании. Этот переход характерен для экфрасиса, следующего необходимости воспроизвести «видимое», пережить дух аффективно-языковой паузации и перейти к состоянию сопереживания и удерживания в унисоне зрительного, ментального и вербального.

Такой экфрасис представлен не только у Кандинского — эйзенштейновский экфрасис гравюр Утамаро и Куниёси, Сэсю («Чет и Нечет», «Раздвоение Единого», «Неравнодушная природа» и «Grundproblem») открывает совершенно новый взгляд на механизм порождения экфрастичного.

В названных работах Эйзенштейна линейно-графическое искусство Японии и Китая, высвеченное сквозь призму вербализации и реляционной абстракции, спроецировано на поиск нового языка искусства, в частности языка монтажного, основанного на звукоизобразительном контрапункте кино, причем сам характер словесного построения текста как бы вторичен, так как рожден после изъяснения посредством рисунков и геометрических диаграмм. Поэтому такой тип экфрасиса наиболее привлекателен как образец двусторонней мутации и взаимоперевода. Если в модели Кандинского все становится принципиально взаимопереводимым и трансмутируемым, то модель Эйзенштейна скорее фрактально-бриколажна, хотя и сохра-

няет свою однонаправленную иконическую векторность. Экфрасис Эйзенштейна — это «множество в образе единицы» (А. А. Холодович), в языковом пределе которого мы имеем единство части и целого в образе имени и одновременных видовых форм глагола, в плане изобразительном — это линия, поглощенная всей цельностью композиционного построения пластической формы, и сама силуэтная плоскость. Этот экфрасис строится на внелогической целостной картине знания и сопоставлении эталонов национально-культурной символики, своеобразной квинтэссенции мира Дальнего Востока.

Примечательно, что, как и у Кандинского, «подстилающей» линией эйзенштейновского экфрасиса выступает музыкально-зрительная синестезия, что вообще характерно для интермедийных стратегий русского и украинского авангарда. Но Эйзенштейн отталкивается от слишком европеизированной, хотя и прелестной формы классического экфрасиса Эдмона Гонкура. Вот «типично гонкуровское элегантно описание»:

Но, пожалуй, среди триптихов (Утамаро) самый изысканный, самый редкий — это тот, что изображает «ныряльщиц», искательниц аваби — съедобных раковин (подобие устриц). Этот тройной эстамп с наибольшей наглядностью нам показывает обнаженное тело женщины таким, каким его понимает художник Японии. Это женский «акт», выполненный с абсолютным знанием анатомии, но акт упрощенный, приведенный к одним массам, представленный без деталей: женские фигуры своею вытянутостью слегка «манекенезированы» (*un peu mannequinées*) и вызваны к жизни почти каллиграфической линией <...>. Эти большие, эти удивительные женские фигуры с белым телом и жесткой черной растрепанной шевелюрой, с кусками красного вокруг бедер, в этих зеленоватых пейзажах — несомненно, образы очень крупного стиля и особого обаяния, которое захватывает, поражает, удивляет [Эйзенштейн 1988: 241, 242].

Эйзенштейн стремится внести, как и Гонкур, в мембрану экфрасиса сам японский дух Ко-о, хорошо известный по гравюрам укие-э, и сориентировать референциально-предметную и регулятивно-формальную стороны гравюры на метаязыковую абстракцию, не говоря уже об иконической и индексальной природе строения дискурса: весь экфрасис как бы воспроизводит характер непрерывного линейного развертывания композиции, следуя кисти Утамаро и желая, согласно традиции восточной каллиграфии, чтобы к концу фразы след от нее остался не шире трех волосков («захватывает, поражает, удивляет»

ет)), причем разбор триптиха осуществляется Эйзенштейном в соответствии с принципами организации естественного языка и особенностями построения графической формы, гравюры, с ее лаконизмом, локальным пониманием цвета и своеобразным решением пространственного построения<sup>10</sup>.

Пластика эйзенштейновского экфрасиса в своей языковой развертке максимально детализирована, опредмечена, склонна к языковому образному метафорическому отклику на перцептивно ощущаемую форму, но не строится на голом перцептуализме, а стремится «увязать» видимое, языковое и ментальное в одно синтетичное целое, так что перед нами вырастает концепт восточной культуры в целом, по отношению к которой экфрасис выступает своеобразным комментарием и ключом к разгадке механизмов образотворчества.

Еще одно свойство экфрасиса, на которое вскользь обратил внимание Б. Гройс, — его защищающая (а возможно, и консервирующая) произведение искусства функция: «Картины без текста вызывают чувство неловкости, как голый человек в публичном пространстве <...>. Чем более герметичен и непроницаем текст, тем лучше он защищает произведение искусства» [Гройс 2010: 7].

Однако искусствоведческий текст как частный случай экфрасиса принадлежит не столько к «защищающим» или «надевающим изображение на экфрасис» текстам, сколько к «супрематизирующим» текстам, ориентированным на семиотическую минимализацию как принцип обнажения видимого через вербально поименованное и ментально концептуизирующее. Его задача — в пределе: вскрыть семантику живописного (визуального) сквозь семантику языковых единиц, выйдя на номинацию того, что, по словам А. Г. Раппапорта, «оспособляет видение навыками видеть то, что имеет смысл, а не только то, что отражается на сетчатке глаза» [Раппапорт 2004: 84], — категории самого пластического мышления и его подстилающей линии — лингвистического субстрата. Так, тексты И. Даниловой не только являют собой тип синтетического произведения словесности (интермедиального в своей основе), полные сентиментальных, личностных смыслов и лаконичных философских обобщений, о чем справедливо пишет И. Орлицкий

---

<sup>10</sup> Текст эйзенштейновского экфрасиса приводится по [Эйзенштейн 1988: 234—278].

[Орлицкий 2009: 286, 287]<sup>11</sup>, но и отражают тот уровень семиотизации визуального (через язык), когда говорящий выходит на уровень уже не просто видимого, но видимого сквозь категориальные структуры, словом, на уровень абстрактной семиотики визуального. Ср.:

Лоренцо Коста. «Двое мужчин у колонны». Всего лишь небольшой фрагмент переднего плана картины, сюжет которой неизвестен, но как по-ренессансному он построен! И прежде всего — в отчетливой разделенности на зоны далекого и близкого. Первый план — это мир архитектурно-оформленного, сценическая площадка, выгороженная из необъятности природы. Она противопоставлена пейзажу на заднем плане, увиденному сверху и издали, изображенному в другой шкале величин. Мир, раскрывающий безграничные дали и предлагающий безграничные возможности. А в архитектурном окружении переднего плана — с какой свободой и естественностью встречаются у колонны и беседуют два персонажа: юноша в модном костюме XV века и мужчина, облеченный в одежду, которую, по представлениям того времени, должны были носить герои античной или христианской древности. Они кажутся освещенными солнцем, но почти не отбрасывают теней. Живопись кватроченто еще не открыла для себя тень как самостоятельный изобразительный мотив [Данилова 2004: 518].

Это более чем просто описание и рядовой искусствоведческий анализ; здесь все — формула стиля и атрибутивная и экфрасическая ясность предмета говорения.

---

<sup>11</sup> И. Орлицкий применительно к экфрасису И. Даниловой отмечает его «типичные» черты синтетического по своей природе текста: малый или относительно малый объем (если это анализ), строфическая метрика, дробность членения на объекты, сопоставимость со стихотворной строфикой, лирическая образность, отсутствие сюжетного каркаса и т. п. [Орлицкий 2009: 287]. Но таковы не все искусствоведческие экфрасисы. У И. Даниловой — ученицы М. Алпатова — тенденция к минимализации текста и его чрезмерной дробности восходит к опыту традиционного словесного описания произведения искусства, хорошо усвоенного из классической и нововременной и современной литературы — от Гомера до Мандельштама и Бродского. Но есть искусствоведческие экфрасисы, обладающие чрезмерной вязкостью, континуальностью, ориентирующиеся не на слово, а на сверхсложное синтаксическое единство, чем это можно было бы ожидать, и таких образцов достаточно: Д. Араасс, М. Грыгар, Ю. Дамиш, Н. Маньковская и почти все современные молодые искусствоведы.

Визуальное в данном случае стремится, как и живописное, стать Именем — стилия, пластической закономерности, композиционного решения.

Весь экфрасис строится как семиотическая модель живописи определенного периода, где в строгой дискретной последовательности выделено то, что образует континуальный поток видимого: определенные принципы пространственной структуры, живописная деталь, принцип метрических и ритмических отношений, соприродный человеческому восприятию характер построения произведения Кватроченто, связь геометрических моделей пространства с мировоззренческим усмотрением мироустройства и, наконец, — светотональные иерархические отношения (маркированность тенью — ее отсутствие), которые стягивают к себе, супрематизируют весь предварительный текст экфрасиса.

В его финале — формулировка пластической закономерности, акцентуация на категории, ее предельной словесной выразимости. Семиотическая ценность такого экфрасиса безусловна и универсальна. Так же построены тексты Б. Виппера, М. Алпатова, С. Даниэля<sup>12</sup>.

Иной случай, усложняющий характер понимания природы экфрасиса, повернутого, так сказать, к своему зеркальному образцу, — случай экфрасизации, трансмедиации пластического в визуальное, случаи перевода знаков изобразительной пластики в знаки чистой визуальной формы (скажите точнее — знаки живописи в знаки живописи же и переводятся), например — интерпретация «Менин» Веласкеса, выполненная Пикассо, Каменным (есть такой художник в Париже и в Украине), интерпретация «Иннокентия X», выполненная Бэконом, транспонирование образов Рембрандта, Караваджо, выполненная А. Ройтбурдтом [Коваль 2009—2010].

В данном случае происходит не просто стремление создавать парафразы произведений классической живописи, совершенствуя свое мастерство и оттачивая новизну изобразительного метода. В живописных или визуальных парафразах, в построении визуальных центонов осуществляется стремление художника достичь максимальной семиотической напряженности пластической формы, стремление

---

<sup>12</sup> Именно на таком типе экфрасисов базируется мнение, что мысль искусствоведения (и лингвоэстетика) совершается в слове, получая свое завершение в именной формулировке принципа, закона, закономерности в сфере пластического и визуального (подробнее. см. [Даниэль 2002: 260—272; 2013]).

построить ее как естественно-языковой текст, уравнивая иконическое и вербальное в новом художественном семиотическом единстве. Так формируется лингговизуальный гибрид, одновременно несущий в себе потенции дискурсивной и пластической креации. Предикация и синтаксис в таких визуальных экфрасисах — центонах преобладает над лексикой и номинацией. Это свернутый текст, построенный по законам соположения семантической и визуальной значимостей единиц формы. Это след ценностно-смыслового овладения визуальным пространством, в механизме которого — лингвистический по своей сути механизм итерации единиц.

Именно такой экфрасис отвечает критерию семиотического совершенства, сформулированному Пирсом [Даниэль 2002: 170, 171]. В его построении зримо ощущается потребность и культурная мотивация уравнивать языковой знак с живописным, материальность визуального привести в соответствие с умозрительностью и умопостигаемостью вербального, наконец, обнажить сам механизм перевода с одного визуального языка на другой и обоих языков — в сферу естественно-языковой дискурсивности и знаковой минимализации. Недаром Пикассо повторял, что картины нужно «писать словами», утверждая, что «литература и живопись могли бы поменяться местами, или что они — одно и то же» [Крючкова 1985: 79]<sup>13</sup>.

Доказательством лингвистичности такого визуального парафраза-экфрасиса станет усиление дробности целого, атомизация визуально-пластического целого, умножение экстрактных частных пластики, умножение деталей, усложнение живописного и композиционного целого, в конце концов — стремление к идеографичности визуального. Такой тип текста формирует свою эстетику — более свободную и семиотически более гибкую и маневренную, основанную на нарастающей левополушарности зрения и проникновении механизмов линеаризации и дискретности в саму сердцевину континуального живописного потока сознания. Это эстетика построена исключительно на

---

<sup>13</sup> Ср. характерные строки Ван Гога в письме брату Тео: «Мне кажется, что делать картины по рисункам Милле означает скорее переводить их на другой язык, нежели копировать» (цит. по [Бабин 1985: 100]). Лингвистический характер художественного высказывания Ван Гога и влияние его лингвистического мышления на мышление живописное в ситуации семиотизации экфрасиса и визуальной парафразы самоочевидны, хотя и нуждаются в разработке методологии анализа такого параллелизма.

соположении живописных, дигитальных, медийных и лингвистических, а за ними и ментальных культурных кодов. Именно они определяют семиотический потенциал и своеобразие морфологии экфрасического, как и потенциал перекодировки визуальных и словесных смыслов [Фещенко 2009; Коваль 2007].

Мир экфрасиса неоднороден, гибок, текуч и автопоэтичен. Он одновременно впитывает в себя и изменчивость взятых в экфрасическое построение пластических категорий, и двусмысленность сопутствующих им терминов, и коннотативность интерпретационных метафор; он стремится избежать излишней референциальной дробности описания (не хочет быть инструкцией, путеводителем для слепых), уйти от сухости именной идентификации и технической атрибуции изображения («технический экфрасис»). Это мир, «возникший из остатков уже написанных картин, а также определенный и созданный случайностями, загадочной игрой чуждых художнику сил» [Кандинский 2001а: 33, 34], но именно потому, что художник и эстетически восприимчивый зритель как носители образного языкового и эстетического сознания способны присвоить этот мир и сделать его своим, именно потому, что силы эти, вопреки случайностям и загадочной игре, подчиняются определенным знаковым закономерностям, — он становится формой объективации знания и обучающим искусству видеть и понимать искусство инструментом. И вот тогда, глядя на него, как на картину, его можно рассматривать, по слову В. В. Кандинского [Там же], «с удивлением и любовью».



## 23. ЛИНГВОЭСТЕТИКА ЮРИЯ СТЕПАНОВА И ФИЛОСОФИЯ ЯЗЫКА НОВОЙ ВИЗУАЛЬНОСТИ

### 1

Сегодня мало кто возразит на то, что в современной гуманитаристике «лингвистический поворот» стремительно сменился «визуальным взрывом»; кардинальной перестройкой всей системы культуры с функционального бинаризма, при котором сохраняются основные, существенные типологически для культуры отношения равновесия между словом и изображением, прозаическим и поэтическим, акциональным и нарративным, мифологическим и историческим, пространственным и темпоральным, наконец, между «дискретным» и «континуальным», — на рельсы множественной операциональности, при которой на передний план выступает некий «третий» элемент, амальгамирующий все ранее существовавшие и связанные дихотомическими отношениями знаковые образования.

Все больше внимания уделяется визуальным формам восприятия и интерпретации мира и культурных моделей, сформированных вблизи визуальности. Процессы в сфере культурной динамики отмечены в наши дни печатью трансгрессии и семиотической гибридизации.

Н. В. Злыднева говорит даже о «цунами визуально-вербальной идеографичности» [Злыднева 2008: 9], вал которого втягивает в себя все большее количество научных дисциплин, методологических подходов и теоретических постулатов. И дело, вероятно, не только в новом витке визуальных технологий и экранных искусств, компьютерной и виртуальной реальности, форм визуального акционизма и новых медиа.

Дело в том, что язык визуальности, в том числе и визуального искусства XX—XXI вв., переведенный на рельсы интермедиальности, становится языком, совмещающим, как того и хотел К. Фосслер, «исключительную индивидуальность» и «всеобъемлющую универсальность» [Фещенко 2009: 47]. Собственно, так же, как и культура,

перестраивается наука о ней — семиотика, разговор о «границах» которой давно превратился в схоластический. Каждая из дисциплин, описывающая культуру в пределах собственных границ, придающих ей облик полноправной семиотической системы, стремится к объединению и наращиванию своего семиотического потенциала. С этих позиций усиление идеографического начала в культуре, в том числе и культуре визуального, слияние, гипертрофированная гибридизация знаков одной системы со знаками аналогичной ей или близкой по своей морфологии, например таких, как язык и искусство, в первую очередь — словесное, поэтическое, затем изобразительное, визуальное, — дадут возможность наметить новые методы исследования дискретных знаков (например, слов и других единиц языка) в их соотношении с знаками непрерывного типа (музыки, фигуративной и нефигуративной живописи, немонтажного кино, фотографии), избегав при этом негативных форм проявления пресловутого цунами визуально-вербальной идеографичности.

К счастью, «вал» вербально-визуального, или, скорее, по А. Рапппорту, текстуальной идеографии визуальности [Рапппорт 2004], кажется, обходит стороной едва ли не единственный «островок надежды», в пространстве которого намечаются новые подходы к старым вопросам, имеющим и для лингвистики, и для семиотики культуры (не говоря уже об искусствознании) характер онтологических и феноменологических по существу.

Таким островком стал в наши дни круг единомышленников Юрия Сергеевича Степанова, его прямых и косвенных учеников, объединенных между собой рядом проблемных областей, внутри которых каждый из исследователей решает свою самостоятельную задачу, но вместе — формулируют что-то крайне важное в сфере мысли о языке, культуре и смежных с ними жизненных значимостях. Формулируют новые закономерности семиотического действия в культуре, одним из проявлений которого отчетливо опознается «Лингвоэстетика» как способ ощутить и означить гумбольдтианское «истинно-творческое действие духа» в сфере познания мира и рефлексии вокруг механизмов преодоления культурной энтропии. Разумеется, ориентация системы языка на ее эстетическую функцию не исчерпывается опытом художественного языкотворчества, изучения эстетических потенциалов языкового знака, анализом эстетической составляющей языковой и речевой коммуникации, стилевой выразительностью языковых единиц и опытом эстетизации словотворчества и словопроизводства.

Лингвоэстетика Юрия Степанова становится много больше локального исследования творческих потенций языка — она стремится обнаружить его выразительные свойства там, где язык оказывается в состоянии особого напряжения, в некоей обобщенной области, которую пока еще по старинке мы поименуем областью визуально-вербального синтеза. На самом же деле сфера интереса лингвоэстетики (и лингвоискусствознания, как ее особенного преломления) гораздо шире: речь идет о соположении знаковых процессов в сфере языка и искусства (изобразительного, если оно нечто изображает, визуального, если оно ориентировано на некоторую зрительную целостность), носящих, с одной стороны, исключительную культурную мотивированность, а с другой — обнажающих роль естественного языка как «высказывательной арматуры» изображения [Подорога 1995: 208].

Концептуально-зрительное и ментально-высказывательное отношения, объединяющие культурный концепт, текст о нем и его аналоговое изображение, вообще определяющие связь вербального и иконического кодов, — вот то, что составляет, как представляется, основной интерес лингвоэстетики (школы) Ю. С. Степанова.

Семиотиста в данном случае 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 2004в: 78].

Вот на этих отношениях, на этих особенностях визуально-вербального синтеза, прошедшего все известные «ступени знаковости» («диапазон знаковости», по Ю. С. Степанову), мы и хотим сосредоточить свое внимание в этом небольшом эссе.

## 2

Известно, сколь часты в работах Ю. С. Степанова по семиотике языка и культуры обращения к языку живописи. Нет, скорее не к самому языку, сколько к материалу «живописного» сквозь его языковые пласты. В культурологии мы знаем пример инверсии названных отношений. Так, Ю. М. Лотман, анализируя природу натюрморта, пришел к совершенно примечательному выводу:

Натюрморт обычно приводят как наименее «литературный» вид живописи. Можно было бы сказать, что это наиболее «лингвистический» ее вид. Неслучайно интерес к натюрморту, как правило, совпадает с пери-

одами, когда вопрос изучения искусством своего собственного языка становится осознанной проблемой [Лотман 1986: 12, 13].

Здесь теоретик культуры обнаружил сходство («соответствие») изобразительной перспективы в живописи языковым грамматическим отношениям, «а закон грамматического согласования — <...> в повторяемости цветовых пятен и объемных форм в живописи» (Сезанн. — *О. К.*) [Злыднева 2009: 223]. Отвлекаясь от характеристик методологии подобного параллелизма — чистой ли лингвистической или семиотической, — отметим, что в поисках соотношения изобразительного (визуального) и вербального и в эссе Ю. М. Лотмана, и в работах Ю. С. Степанова намечен кардинальный вопрос лингвоэстетики в ее проекции на искусствознание: как, в какой мере язык участвует в организации визуально-живописных структур, в чем же заключается «скрытая деятельность языка» (Д. Н. Овсяннико-Куликовский) в формировании визуально-пластических структур и их рецепции и какова степень влияния лингвистического мышления на мышление визуальное, пластическое.

Скрывается ли язык в живописном и визуальном целом в виде «потенциальной энергии» или апперцепируемые художником образы напрямую управляются со стороны языка? На все эти вопросы еще нет ответа. Но в ходе его поисков становится очевидным, что семиотике визуально-вербального синтеза этот ответ подбрасывает на своих голубиных лапках сама визуальность. Вот несколько примеров. Не только Сезанн, Ван Гог и Гоген становятся объектом реконструкции лингвоценоза пластики, но в первую очередь те художники, которые сами обнаруживают в ситуации остранения живописного сквозь (через) языковую двойственность соотношения «означаемого» и «означающего» в неязыковых семиотических системах: прежде всего речь должна идти о тех опытах семиотизации языка визуального, когда в художественном творчестве (и эксперименте) происходит взаимонаправленное напряжение знаковых сущностей сопологаемых систем. Это и ситуация морфологической трансформации пластической формы (Сутин, Брак, Пикассо), ее неопрIMITивизации и внутренней нарративизации (Руссо, Пиросманишвили, Гонтаров), и ситуация визуального центона, парафразы (Пикассо, Бэкон, Соломуха, Каменной, Лыков, см. ил. 5, 6, 7, 12), и ситуация экспрессивизации абстрактной формы (Ротко, Бэкон, Сильваши, Криволап), и даже в ситуации стяжения крупного стиля в малоформатный этюд (Шило). Во всех назван-

ных случаях живописный знак уравнивается с языковым. Во всяком случае, доля языкового присутствия здесь оказывается чрезвычайно сильной. Его подтверждают и наблюдения самих художников:

Пикассо пытался создать новую художественную иероглифику, используя для этого какой-то вид живописной (визуальной. — *О. К.*) *стенографии*, — с носами, грудями, ногами и прочими частями тела человека в разных поворотах. Кстати сказать, повороты тела и головы можно в таком контексте понять как «склонение существительных», а размеры изображенных предметов как «прилагательные», равно как и расположение предмета по отношению к центру картины <...>. И это можно объяснить тем, что в живописи сами эти предметы почти всегда и были скорее знаками, чем изображениями [Раппапорт 2004: 138].

Стремясь найти нечто среднее между словом и изображением, Пикассо не столько создавал новую иероглифику, «независимый от слов визуальный язык» [Там же: 88], сколько искал возможность в творческом акте уравновесить, соположить, придать материальному артефакту его ментальный и лингвистический эквивалент, словом — осознавал, что, вопреки кажущейся суггестивности и авторефлексии визуального опыта, степень его схематизации и ментальной коррекции не стоит преуменьшать: она осуществляется в среде лингвистических категорий и концептов, позволяющих эту довольно-таки расшатанную систему удерживать в состоянии определенной стабильности. «Перевод с языка одних знаковых средств на язык других ведет к достижению не однозначной обратимости текстов (культуры. — *О. К.*), а их приблизительного подобия, что (...) свидетельствует об уровне осмысленности визуального опыта» [Шило 2010: 154]. Иные найдут в опыте Пикассо стремление творить глубинноязыковым и имагинативным «сгущением»: «картины нужно писать, то есть писать словами (...) литература и живопись могли бы поменяться местами, они — одно и то же» [Крючкова 1985: 79]. Сам маэстро не раз заявлял нечто схожее вот с этим: «Я хотел писать, как пишут слова, писать так же быстро и стремительно, как меняется мысль, в ритме движения воображения» (цит. по [Там же: 98]). Но, какую бы методологическую оптику мы к этому опыту создания визуального ни подвели, ясно одно: имеет место особая двойственная установка: на внешний облик знака (графическое, визуальное отображение) и на его «внутреннюю» лингвистическую и концептуальную форму одновременно. Вот тут скрывается тот «пунктум», что и составляет своеобразие лингвоэсте-

тики (школы) Ю. С. Степанова: принцип знака и соотношение «ментального — визуального и вербального».

Иным примером, когда живопись, оставаясь сама собой, «являлась визуальным отелеснением слова» [Лиманская 2008: 157], представляется случай Ф. Бэкона в его парафразах вокруг Веласкеса.

Кроме замеченного М. Белом и Н. Брайсоном присутствия в «кричащих папах» индексального знака боли и визуально подчеркнутого знака физического насилия, как и иконического знака крика: «они иконичны, ибо изображают пронзительный крик; они индексальны, ибо связаны с болью» [Бел, Брайсон 1996: 534], в характерных для Бэкона четкой геометрической схемы плоскостей и пространств, размытости и искаженности фигур, сфокусированности на фоне срывается моделирование визуального текста по принципу языкового: имена, как и собственно именная функция изображения, замещаются предикативной функцией, «грамматический каркас» живописи обнажается в виде практически «структурной схемы», когда художник намеревается строить живопись по принципу визуального слова как слова звучащего: она сначала визуальна «звучит» и только потом обнаруживает свой лингвоконцептуальный и лингвоэстетический смысл.

В самом общем виде принцип такой креации можно сформулировать следующим образом: его (художника. — *О. К.*) креативным мотивом или, лучше сказать, стратегией становится мотив конструирования живописно-визуального произведения не столько как пространственно-временной композиции, но прежде всего как композиции интермедиальной, органика которой построена на основе вербально-визуального синтеза. Похожее находим и у французского художника Сержа Каменного. У него нет шокирующей стратегии Бэкона, но есть общее в семиозисе подобной трансформации. Она обращена не к мотиву Веласкеса и не к диапазону знаковости, а к самому синтаксису Живописи и визуальной формы в целом.

Нечто схожее с выделением не живописи, но «живописности», правда уже в контексте семиотической рефлексии (в контексте искусствоведческих) интересов Ю. С. Степанова, говорил и Н. И. Балашов: «Не раз академик Ю. С. Степанов и я обсуждали, в частности, в музее Прадо роль живописности как таковой, которая образует важнейшую составляющую в приковывающих внимание “загадках” Веласкеса, и искали пути к их разъяснению» [Балашов 2006: 169]. Возможно, «разгадки» и «разъяснения» как раз-то и кроются в этой двойной оптике визуального (живописного).

По нашему мнению, неотступное преследование живописи естественным языком, которого она намерена избегать, хотя бы и декларативно, оказывается родовой чертой самой живописи, живописности и визуальности как таковых: «Левое полушарие, утвердившись в своих главных речевых функциях, переходит к экспансии в другие сферы семиотической деятельности, в частности изобразительной» [Иванов 2007: 67].

Таким образом, семиотист-лингвист, исследующий живопись со стороны языка и концептуария, отслеживает наиболее продуктивные схемы зависимостей между структурами языка и структурами искусства и устанавливает им соответствия (параллели) в ментальном и реальном мире. Замыслы объединения если и не самих знаковых систем в единое синтетическое целое, то, по крайней мере, методологии их анализа, обещает лингвоэстетике и лингвоискусствознанию широкие культурологические перспективы и семиотическую остроту, разумеется, лишь в том случае, когда сами они будут анализироваться в проблемном поле культуры и культурного концептуария [Иванов 2010: 31—37].

### 3

Здесь мы приостановим течение текста и очертим основные проблемные поля лингвоэстетики Юрия Степанова (они, как мы полагаем, совпадают с проблемными полями лингвоискусствознания), но в том его расширении, которое не теряет живописной значимости и эстетической привлекательности произведения искусства:

- исследование искусства со стороны языка;
- авангардность, динамический авангард и лингвоэстетический эксперимент (линия Степанова);
- постулирование и исследование отношений языка и видимого, зрительного, визуального и изобразительного как семиотических отношений («изменяются не изобразительные, а неизобразимые элементы художественной абстракции» [Степанов 2004в: 78]);
- постулирование наявности и исследование опыта соположения видимого и ментального сквозь языковые структуры, здесь лингвоэстетика сближается с лингвистикой языкового существования Б. Гаспарова, а во многом и созвучна ей:

Нет такого языкового действия, которое не получило бы проекции в мире образных представлений — прямой или косвенной, полной или частичной, отчетливой или смутно-намекающей; и обратно: в представлении не может возникнуть ничего такого, на что языковая память неспо-

собна была бы дать некоторый, хотя бы частичный и приблизительный, языковой ответ [Гаспаров Б. М. 1996: 265];

в этом «хотя бы», конечно, скрывается бес, но для нас важно именно умозрение в живописном, образном его языковой потенции, а посему мысль, будто «область соответствия слова и живописи вообще невелика» [Раппапорт 2004: 89], должна быть пересмотрена;

— галерея концептов (построение семиотических рядов — аналогов культурных концептов и их материальных и языковых репрезентантов);

— влияние лингвистического мышления на визуально-живописную теорию и практику XX—XXI вв. (это уже собственно наш предмет лингвоискусствознания).

Перечисленные проблемные области легко обнаружить как в ранней работе Ю. С. Степанова [Степанов 1975], так и в работах последних лет [Степанов 2004в; 2007; 2010].

#### 4

Логика и эстетика дискурса о видимом, визуальном сталкивается с «ограниченностью своих возможностей» (Д. Арасс), но в творчестве Юрия Степанова счастливо преодолевает и их, и «ограниченность живописи в самой ее поэтике» [Арасс 2010: 206]. Применительно к работам Ю. С. Степанова приведенный выше тезис можно немного метафорически уточнить.

«Живопись, визуальное» в его работах по философии языка и искусству «публичного изготовления концепта» [Степанов 2009а] предстают в виде своеобразного метаязыка естественного языка (простите тавтологичность — «голод терминов»), она как бы обворачивает его снаружи, тогда как он сам становится ее конструктивной основой. Именно поэтому возможен принцип «отыскания параллелей» — лирической абстракции Кандинского в построении поэтической строки, построение зрительного изображения у Филонова его параллели у Вяч. Иванова, но уже как словесного изображения, опыт высвобождения абстракции из импрессионистической визуальности («Японский мостик» Моне) и высвобождение «ощущения счастья» из изобразительных деталей романного повествования М. Пруста. Во всех случаях из зрительно-высказывательного единства высвобождается определенный концепт и имманентный ему способ интерпре-



тации, в том числе и живописной. Высвобожденный лингвоэстетически концепт вновь препровождатся исследователем в органическое единство между видимым, лингвальным и ментальным, в котором он синтетически пребывает, поскольку сам он — во внутреннем единстве, «соединении, слиянии», совершающемся в сознании их «воспринимающего, читающего и смотрящего человека» ([Степанов 2007], галерея концептов). В контексте сказанного особенное значение приобретает у Ю. С. Степанова понятие «Минимализации», расширению которого мы посвятили самостоятельное исследование [Коваль 2009]. В самом общем виде ее необходимо определить как семиотическое действие, в котором визуальные, вербальные коды взаимосуществуют в знаковом единстве как трансляторы культурных ментальных смыслов, но сама же она и операционный механизм их порождения и анализа.

Минимализация у Ю. С. Степанова это:

- 1) нечто краткое;
- 2) как противопоставление чего-то «внешнего», «опознаваемого снаружи», по облику и «умозрительного»;
- 3) имманентный способ изучения концептов культуры и искусства;
- 4) знак облика предмета, явления, события, концепта;
- 5) знаковое действие, семиозис.

Теория «минимализации» в ее соотнесении с вопросами визуаль-но-вербального синтеза обещает содержательные результаты и обострение взгляда на давно привычные вопросы, например соотношения картины и ее названия, подробно проанализированные Ю. С. Степановым в работе [Степанов 2004в].

Даже при беглом взгляде на аргументацию арбатского семиотика относительно функции названия картины и его взаимосоотнесенности с визуальным нарративом понятно, сколь недостоверны и малоубедительны попытки развести вербальность по шкале «эксплицитное — имплицитное» [Злыднева 2008; 2009]. Мало дает в прояснении этого вопроса и чисто лингвистический анализ, например у Е. Елиной [Елина 2002; 2012]. Вся сложность проблемы как раз-то и состоит во множественности ее решения, с опорой на семиотическую минимализацию и дискурсивный синтез [Коваль 2007].

Вполне в духе «приготовления концептов» можно сказать, что наименование произведения живописи — ее минимализация, след «ментального соединения» видимого и словесного, где последнее, «аннигилируясь» в зрительном потоке, приобретает черты особого знака — символа.

## 5

Особое место в теории общности языка и искусства занимает проблематика экфрасиса и экфрастичного. Экфрасис как форма вербализации собственного эстетического опыта художника, писателя, критика давно стал объектом художественной семиотики и предметом лингвоэстетической критики. Однако лишь в последнее время очевидной становится та форма его лингвоэстетической и искусствоведческой интерпретации, которая позволяет методологически сопрягать опыт объективации культурных и пластических смыслов в единой художественной форме.

Перспективным видится взгляд на экфрасис как на способ средствами внутреннего межсемиотического перевода на вербальное мышление достичь эффекта концептуальной и культурной репрезентации на материале визуальном (Л. Геллер, Е. Елина).

«Экфрастичное» гипостазируется до интермедиальной репрезентации, когда внутренняя языковая форма трансмутируется во внутреннюю пластическую форму и наоборот — пластическое и художественное мышление артифицируется и оспособляется посредством эстетических и образных возможностей естественного языка. Наконец, экфрасис — опыт поиска и теоретического определения «художественно-истинного» [Кандинский 2001a], когда художник движется — от общей эстетики к особому поэтическому состоянию языка, будь то словесного, музыкального или живописного.

Процессуальность, как и взаимопереводимость экфрасиса, его способность выступать и формой-отражением влияния структур естественного языка на художественное сознание, и переводом структур визуальности на иерархию эстетизированных языковых единиц, облаченных в литературно-художественную форму (П. Муратов, В. Кандинский, С. Эйзенштейн, И. Данилова, С. Даниэль, А. Раппапорт и др.), — органично вытекают из семиотической природы экфрасиса, определенной Р. О. Якобсоном как интрасемиотический перевод и частный случай семиотической трансмутации.

Если для хорошего литературного экфрасиса достаточно прибегнуть к нарративной упорядоченности текста, соотносимой с референциальной упорядоченностью объектов на визуальном прототипе экфрасиса, например полотнах Вермеера или полотнах модернистов, напр. У. Уистлера, ср. также автоэкфрасис таможенника Руссо (стихотворение-подпись к картине) на его же «Сон» (см. [Якобсон 1987]), и доста-

точно отослать к области знания об искусстве XVII или XX столетия, художники которого стремились показать, что «свет часто исходит из лица, из рук, из пальцев, как будто тела воспламеняются изнутри» [Эко 2006], и что композиция картины есть подлинная ее живописная семантика, то искусствоведческий и автоэкфрасис стремятся лингвистически и эстетически показать «индивидуальное волнение» художника [Пунин 1976], породившее артефакт изобразительного искусства, и представить категориальный аппарат самого этого искусства средствами языка и нарративной формы, к которой прибегает литературная и художественная критика, лингвоэстетический экфрасис Ю. С. Степанова близок собственно искусствоведческому. Но он выделяет и свою характерность: схватить логику художественного изображения, точнее, его лингвистику (уже в семиотическом смысле), прорываясь сквозь первичные ассоциации, с их многообразными «сходно», «похоже», лишенными всяких канонов и хронологии, а также устоявшихся методологических обоснований. И тем не менее экфрасис Ю. С. Степанова — блестящий образец межсемиотического перевода. Хотя бы потому, что он дает формульное определение концептуально-семиотического содержания визуального текста и его пластической морфологии, но и трансформирует само знание о визуальном объекте. Экфрасис Ю. С. Степанова «знает это», говоря о визуальном тексте, а не «знает об этом», т. е. совершает перевод не просто нечто материального в его словесный вид, но и обнажает сам принцип такого перевода.

## 6

Склонность живописного и/или визуального целого к усилению дробности этого целого, его атомизация, умножение экстрактных частей композиционного единства, циклизация и серийность, усложнение живописного не только за счет выявления минимальных элементов формы, но и за счет нагнетания внутрь нее умозрительного (ментального) содержания, в конце концов — стремление к идеографичности визуального — выявляют непосредственное участие естественного языка в создании и восприятии визуальной формы. Но как же тогда сформулировать непосредственное участие Ю. С. Степанова в создании и восприятии имманентной этой визуально-пластической работе лингвоэстетики и философии новой, наших дней, визуальности?

Отнесение всех красок и всех концептуально насыщенных визуальных форм к семиотически действенному и эстетически преобразованному смыслу Вечного Слова — Логоса.

## **24. ЛИНГВИСТИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ И ЖИВОПИСНАЯ ЛИНГВИСТИКА: О ЛИНГВИСТИЧЕСКИХ ВХОЖДЕНИЯХ В ЖИВОПИСНЫЙ И ВИЗУАЛЬНЫЙ ТЕКСТ**

«Эпистемологический хиазм» (Л. Геллер), вынесенный в заглавие настоящей статьи, очевидным образом намекает на хрестоматийную работу Александра Флакера, точнее — на его статью «Литература и живопись» [Флакер 2008: 189—199]. Но не на этой теоретической базе покоится наше построение перифрастической (семиотической) теории современного (визуального) искусства в целом — она располагается в сфере, являющейся платформой для визуальной репрезентации естественного языка, основания (схематику) которой, опираясь на опыт школы Ю. С. Степанова, мы собираемся здесь предложить. Базой для наших рассуждений послужили идеи прежде всего самого Ю. С. Степанова и представителей его круга, работы которых обращены в сторону анализа лингвистически и культурологически мотивированного соположения иконического и вербального кодов в структуре семиозиса и знаковых новообразований (лингвизуальных гибридов), состоявшихся на его основе.

Но и сам Ю. С. Степанов строил свои рассуждения не на голом месте — прежде всего он обращался к имманентным самому искусству теоретическим построениям, например В. В. Кандинского: «...легко видеть, как конкретное исполнение на полотне картины подобно явлению поэтической строки в “Динамическом авангарде” <...>. Кандинский пишет: “Эта скрытая конструкция может состоять, казалось бы из случайно брошенных на полотно форм, которые также, казалось бы, никак друг с другом не связаны: внешнее отсутствие этой связи означает здесь ее внутреннее наличие...”» [Степанов 2004в: 71, 72].

Так и у нас — внешнее, казалось бы, отсутствие прямой связи языка в построении визуального целого есть знак его внутреннего наличия. И теория «лингвистических вхождений» в пластические и визуальные структуры как раз и призвана эту связь отобразить и обосновать ее

закономерный характер. В конце концов — она должна служить семиотическим инструментом в руках искусствоведа и лингвиста, стремящегося понять визуально наблюдаемое и переживаемое как культурный опыт и лингвистический факт одновременно. «Нет ничего более естественного, как представлять себе язык в виде пространства или объема, в котором люди формируют свои идеи», — писал Ю. С. Степанов в «Языке и методе» [Степанов 1998б: 175]. Также можно сказать и противоположное: «нет ничего более естественного, как представлять себе визуальное целое в виде схемы, пространства, объема и формы, в которой язык генерирует свои структуры репрезентации», тем более что, при всей амбивалентности соотношения иконической и вербальной знаковых систем, «визуального и вербального», «первое несет в себе “осадок невыражаемого” и “говор молчания”, а второе обладает своим неуловимым “живописным” измерением, то есть живописным аспектом языка, который со-конституирует значение от буквального до метафорического» [Бриски-Узелац 2012: 237].

Скорее речь идет не о построении какой-либо законченной теоретической системы, в чем-то близкой «Пролегоменам» Л. Ельмслева или построениям Э. Бенвениста, а о создании своеобразного спецификаума такой теории, призванной показать (или обнажить) саму сферу «внутреннего», а не внешнего участия естественного языка в механизмах построения живописной — графической — скульптурной — эмблематической и/или визуальной образности. Поэтому изложение суждений в данной статье примет максимально лапидарный, «минимализированный», эскизный характер.

Прямыми источниками же для наших рассуждений послужили: перифрастическая теория и.-е. падежей и диатез-видов балтославянского глагола, разработанная как теория «лексических вхождений» в простое индоевропейское предложение, изложенная в одном из фундаментальных трудов Ю. С. Степанова, его книге «Индоевропейское предложение» [Степанов 1989], его же опыт «публичного изготовления концептов», в котором семиотическому анализу подвергнуты внутривидовые и внешние (со стороны культурного опыта человека) закономерности построения живописной формы у П. Филонова, близкие общелингвистическим и лингвоэстетическим универсалиям, а также анализ вербально-иконических (а за ними и мировоззренческих) сближений у Пруста и Моне, Рембрандта и Достоевского, развернутый в серии очерков, сведенных впервые воедино в одной из последних книг Ю. С. Степанова — «Протей: очерки хаотической

эволюции» [Степанов 2004в: 73—87, 246—254; 2009: 217—220]. А дальше идут «одни иноземные черепахи» — Д. Арасс, М. Имдаль, М. Баль, М. Баксендолл, Н. Брайсен, Э. Гомбрих, Ю. Дамиш, Т. Митчелл, Т. Кларк и др.

Главным же структурообразующим принципом теории, обращенной к конгломерату закономерностей между синтаксисом и семантикой живописной/визуальной формы, между ее словарем и правилами референции и номинации-предикации, лежит идея семиотического согласования «визуалистики» с естественным языком и его интериоризации в саму природу пластической/визуальной формы.

Не менее сложным должен быть и аппарат такой теории, но об этом чуть позже.

### **Лингвистическое сознание проникает в самые основы построения «визуального»**

В последнее время мы уже не представляем себе визуальное, да и классическое, искусство как нечто автономное или вовсе оторванное от языка. Более того, не представляем его и только лишь как «сферу» видимого», куда «вступает язык», чтобы проявить свои эстетические и структурные возможности. Напротив, мы обнаруживаем в нем не просто следы непосредственного участия лингвистической креации, но и встроенность лингвистического семиозиса в саму природу визуального. Язык — своеобразная арматура визуального, а «визуальность — это кожа, натянутая на скелет слов» [Тупицын 1997: 11]. Формальные и глубинные семантические трансформации визуального не только подчиняются ритму общекультурного семиозиса, но во многом существуют благодаря одновременному их оречевлению.

Лингвистический семиозис — легкие, при помощи которых дышит визуальное, но он же и его кровеносная система.

Если раньше, в старой парадигме мышления — парадигме соотношения изображения и слова, даже визуально-вербального синтеза (все эти определения совершенно условны) — можно было размышлять о том, насколько «невидима невидимость видимого» (М. Фуко, цит. по [Сезон 2011: 16]), то сегодня мы должны говорить о взаимном сосуществовании и взаимной мотивации того, что изображено (на холсте, бумаге, стене, пленке, экране монитора и т. п.), и того, что есть след присутствия рассказываемого, — соотношения изобразительных и родственных, имманентных им неизобразимых, языковых, лингви-

стических качеств. (Ср.: «...при проявлении абстрактной картины как нового явления искусства изменяется не только то, что изображено на холсте, что может видеть глаз, но целый комплекс качеств, о которых может быть только рассказано. Изменяются не изобразительные, а неизобразимые элементы художественной абстракции» [Степанов 2004в: 78].)

Сегодня, в новой парадигме знания, мы говорим так: изображение, визуальная репрезентация есть результат семиотического абстрагирования естественного языка. А это меняет в корне «образ искусства» и образ «произведения искусства», о которых сегодня мы учимся говорить совершенно иначе, чем прежде. Какой же «образ искусства» складывается в настоящее время? На наш взгляд, скорее всего живопись (и визуальность) наших дней можно уподобить обширному континууму, в котором имеется хорошо структурированная часть — сетка, или решетка, состоящая из узлов (структурных, композиционных, иконологических и иконографических), типов (моделей) визуального высказывания и линий отношений (метаморфоз, трансформаций, перифраз), связывающих эти узлы между собой, и в которой одновременно имеются почти все непрерывные ряды синтаксических и семантических, лексических и морфологических визуальных единиц, различающихся вариациями в своем лингвистическом отображении структур естественного языка на структуры живописного/визуального целого. Таким образом, язык становится своеобразной структурной схемой пластического и визуального высказывания и одновременно его семантической схемой. То, что изначально представляет собой симультанную целостность, как бы «визуально-пластический и формально-выразительный смысловой круг», в семиозисе и интерпретирующей деятельности индивидуума преобразовывается в линейные последовательности лингвистических суждений.

Типологически сходная модель представлена как раз в зримой форме, не раз привлекавшейся Ю. С. Степановым (с опорой на «Умозрение в красках» кн. Е. Трубецкого) для аргументации своих концептологических идей, — в «Троице» А. Рублева, истолкование которой, как и построение, не говоря уже о ее догматическом содержании, во многом является лингвистически мотивированным, если не прямым «отелесниванием Логоса»: их расположение одновременно отвечает и «кругу», и «разрыванию круга в линию» (Л. Мюллер), где очевидным становится одновременное присутствие и симультанно воспринимаемого кругового композиционного построения, и его преобразования

в линейную последовательность, имманентную языковой (речевой, стихотворной) цепи.

Другая модель, схожая с приведенной типологически, но не структурно нашу, мы приведем здесь же. Это описание, выполненное И. Даниловой, боспорского рельефа со сценой сражения IV—II вв. до н. э. из собрания Государственного Эрмитажа, является наглядной иллюстрацией живого перетекания визуального в вербальное и концептуальное; модель, в сухом остатке остающаяся лучшей формой семиотической интерпретации произведения изобразительного и визуального искусства:

Случайный фрагмент, осколок... но осколок настоящего большого искусства. Изображена битва, кровавое сражение, но как ритмически совершенно выверены жесты сражающихся мужчин и женщин: они повторяются словно в зеркальном отражении, и в них есть торжественная остановленность, знаковая ритуала. И что удивительно: эти фигуры, которые, по-видимому, в целом рельефе выполняли роль второстепенную, здесь, во фрагменте, воспринимаются как смысловой и композиционный центр изображения — свойство подлинного художественного организма, где «частица живет жизнью целого, а целое свидетельствует о себе в частице» (У. Эко). Что происходит в рельефе? О чем он? О самом главном: о трагедии жизни и смерти. Именно об этом контрастное сопоставление энергично устремленного профиля мужчины и полусклоненного в его сторону лица женщины, окутанного волной ниспадающих волос (иконографический отзвук образа плакальщицы?). Об этом же две мертвые головы, в своем строгом фасе уподобленные погребальным маскам (маскам смерти?). И кажется, не случайно над головой женщины, уже обреченной гибели, торжественно скрещиваются руки двух воинов: живая, вонзающая меч в противника — и безвольно повисшая мертвая рука; поразительная говорящая деталь: беззащитно раскрытая ладонь поверженного воина касается волос женщины. Трудно сказать, как разворачивалась сцена этой смертельной схватки в остальной, утраченной части рельефа, но образная суть изображения, его главный смысл и пафос с поражающей образной силой разыгран в этом случайно спасенном куске античного камня. Это — словно чудом дошедшие до наших дней строки стихотворного текста, по которым мы пытаемся восстановить сюжет, смысл и ритмический строй некогда существовавшего сочинения [Данилова 2004: 516].

Все здесь — более чем просто текстовая экспликация музейного произведения и плод искусствоведческой рефлексии, основывающейся на опыте непосредственного восприятия и изучения памятника



искусства (он же и произведение визуального искусства). Перед нами синтез симультанно-линейного, реверсивного и перспективного отображения языковых структур на структуры визуальные. Как и словесное описание, сам памятник становится инструментом репрезентации пластического мышления и мышления о самом памятнике — свидетеле проникновения лингвистического мышления в саму структуру визуального текста и визуализации в структуру лингвистической репрезентации его пластического и культурного смысла.

К сходному же с нами выводу приходят и классики современного искусствоведения. Как указывает М. Баксендолл в работе «Образы представлений: об исторических интерпретациях картин» (1985; в русск. переводе «Узоры интерпретации» (2004)):

Язык — это инструмент обобщения. Чем отличается восприятие речи и изображения в картине? Картина одномоментно представляет все, что изображено, а речь последовательно разворачивает образы во времени повествования. Но если сама по себе картина способна предстать одновременно во всей своей полноте, то процесс всматривания в нее подобен речи, т. к. это процесс, разворачивающийся во времени. Может ли процесс описания воспроизвести процесс всматривания в картину? Зрительное восприятие не ограничено процессом всматривания. Происходит осмысление видимого, выстраиваются логические (и лингвистические. — О. К.) связи, объясняющие картину видимого (цит. по: [Лиманская 2008: 64]).

Но какое же место тогда в этой «решетке», или «сети», как метафоре (образе) искусства занимают лингвистические вхождения? Ответ прост, какой, в сущности, и должна быть и есть простая в своей принципиальной организации картина соположения вербального и иконического кодов и их знаковых систем: «лингвистические вхождения» не только заполняют промежутки между узлами и линиями этой решетки — они непосредственно участвуют в образовании вариативных живописных (пластических) и визуальных рядов.

Визуальное высказывание художника как идеограмматическое построение («иероглиф красоты») можно резюмировать следующим образом: оно характеризуется определенным набором иконографических, иконологических и композиционных и структурно-семантических схем-корреспонденций и набором лингвистически мотивированных предикатов в каждой из конкретных визуальных структурно-семантических схем. В визуальном сообщении, как пра-

вило, задействовано одновременно несколько таких схем и таких «вхождений», но именно последние образуют основные типы визуальных высказываний. Эти типы еще предстоит установить. Но остается определенность, что взаимное отношение между типами визуальных высказываний, возникающих через лингвистические вхождения в их структурно-семантические схемы, порождает перифрастическую ситуацию, порождающую бесконечно много последующих высказываний и удерживающих на плаву весь визуальный корабль в пучине культурного семиозиса.

Лингвистические вхождения множественны, как и структурно-семантические типы визуальности. Мы их разбили на два типа, которые, как представляется, остаются базовыми: а) семантико-концептуальные и б) морфолого-синтаксические, структурные.

#### **Группа А:**

- 1) сюжетика и мотивика визуального нарратива;
- 2) идеопластическая иллюстративность литературного и/или концептуального образа;
- 3) визуальная повествовательность как след линейной организации сюжетно-композиционных рядов визуального целого;
- 4) клише иконографического и композиционного решения, схематика;
- 5) фигуры речи в структуре изобразительного/визуального целого;
- 6) смыслообразующие компоненты формальной структуры визуального высказывания;
- 7) экспликация концептуальных операторов формы и следы выражения содержательной модальности средствами визуальной репрезентации;
- 8) риторика и театральность визуальной репрезентации;
- 9) ряды концептуально-живописной аналоговости визуальной репрезентации;
- 10) подпись художника и название картины;
- 11) манифестарная практика визуального искусства.

#### **Группа Б: синтаксическая семантика и концептуально-схематический геометризм визуальной формы:**

- 1) тектиформы; аструктуризация, варианты перетекания форм;
- 2) анаморфозы и метаморфозы фигуративного элемента;
- 3) композиционно-схемный и/или смыслообразующий (лексико-синтаксический) визуальный перифраз;

- 4) трансмутация визуального прототипа в новую визуальную форму;
- 5) интермедиальность и медиальность визуальной репрезентации;
- 6) атомарность и сериация вариативного элемента визуальной формы и его функционирование как уподобление элементу ЕЯ;
- 7) построение систем семантической и формальной связности визуального целого по аналогии (в уподоблении) с системой ЕЯ;
- 8) инверсивность соотношения «фигура-фон» (поверхность-плоскость, смазанность-отчетливость, силуэтность изображения, граничащая с графической эмблематичностью изображения);
- 9) пятно как языковая точка, мазок как тип «словной» единицы;
- 10) визуальные шифтеры: фасовость и профильность изображения;
- 11) изображения-изоляты и изображения-инкорпоративы (картины-существительные и картины-предикаты, пропозициональные функции);
- 12) сериальность изобразительных и визуальных формул;
- 13) тотальная схематизация визуальной репрезентации.

Из состава элементов — «лингвистических вхождений» (их состав и характер еще будет и должен быть пересмотрен и уточнен, как и определение типов визуальности на их основе) — становится очевидным, что не некоторые, а практически все структурно-семантические аспекты визуального и пластического целого строятся как вербальные знаки.

Благодаря лингвистическим вхождениям снимается автономия визуальности от логоцентрической картины мира и осуществляется одновременная мобилизация глаза и дискурса, и визуальный опыт, независимо от природы иконического знака, на котором он зиждется, не просто напоминает о языке, как о том говорит Митчелл, а существует благодаря языку как базовому инструменту культурного семиозиса. Определив типологию визуальных высказываний на основе структурных и концептуальных схем, в которых непосредственно участвуют входящие в них лингвистические вхождения, мы сможем определить и ту «границу, где опыт глаза переходит в среду языка» [Бриски-Узелац 2012: 243], никогда по сути ее и не покидая.

## 25. ВИДЕНИЕ И ВЕДЕНИЕ ИСКУССТВОВЕДА: А. ШИЛО & А. ГАБРИЧЕВСКИЙ

...Надо работать. В выси  
Нежалующиеся звезды вели свою светлую песнь.

*У. Х. Оден*

### I

В названии предлежащего очерка содержится два ключевых слова: «Видение» и «Ведение». Их можно расширить: Система, Пластика, Текст, Метод.

На противопоставлении «знаемого» и «зримого» (в семиотике его эквивалент — противопоставление «сказать это» и «сказать об этом») основывается излюбленный подход Э. Гомбриха и М. Алпатова к образному метафоризму пластики, как и всей формальной и функциональной, иконологической школы истории искусства, начиная от Ригля, Аби Варбурга, Э. Панофского и заканчивая М. Баксендоллом, Ивом Бонфуа, Омаром Каламбресе, Луи Мареном и Даниэлем Арасом. Но такой подход не лишен односторонности.

Расширение искусствознания в сторону аналитической интерпретации пластической формы, в сторону искусствовидения, понимаемого как способ установки эквивалентности между образами пластического мышления, лингвальной их проекцией и изобразительной практикой, — воспринимается сегодня едва ли не как единственный выход из затяжного кризиса методологии науки об искусстве и семиотики визуальности в целом.

Умение увидеть за пластической формой ценностные отношения, напряжение смысловых сгустков, культурный контекст, в котором они приобретают семиотическое совершенство, по Ч. Пирсу, обладающее убедительно-принудительной силой, силой *index / lingua mentalis*, придает трудам А. В. Шило ту очевидную выразительность и интеллектуальную плотность, в пределах которой и осуществляется вчувствование в пластическую форму и познание ее вариантных и инвариантных семиотических и смысловых закономерностей.

Однако убедительность вывода и обобщения является принадлежностью не одного лишь теоретического словаря и инструментария искусствоведа — она плод его художественной практики, позволяющей осуществить почти незримый переход от традиции, которой привержен А. В. Шило, к отступлениям от нее, составляющим суть каждого нового произведения искусства. Недаром в центре внимания А. В. Шило всегда стоят проблемы канонической и неканонической изобразительной деятельности. Но уж если речь идет об отступлениях от омертвевших практик истории и теории искусства, культурологии, то и осуществить переход от отжившей свое методологии к новому системообразующему, а точнее, системоуправляющему методу в познании художественного материала и эстетических закономерностей его преобразования средствами культуры.

Метод, избранный искусствоведам и художником А. В. Шило, не самодостаточен, правда, и «не типичен», но он дает возможность в безудержном плавании от «пластического» к «теоретическому», от художественного к научному, уверенно держаться «твердой почвы» — ценностно-смыслового пространства культуры, в котором и пластика, и текст включены в единую систему сигнификации мира. И в этом смысле А. В. Шило, возможно вопреки своим изначальным методологическим установкам, выступает подлинным семиотиком искусства и языка — он стремится творчески и интеллектуально охватить все разновидности *signum*, среди которых языковая система оказывается единственной описывающей саму себя системой и единственно самопорождающей областью смыслов. И если в сопоставлении эстетической и языковой систем возникает всплеск культурной бифуркации, который приводит к взрыву закостенелых установок, то тогда знание, к которому имеет честь относить себя и автор настоящих строк, и его визави, оказывается подлинной лабораторией языка, формы и культурного знакотворчества.

Тогда деятельность искусствоведа превращается, по удачному выражению С. М. Даниэля, в деятельность по переводу изобразительных метафор в метафоры языковые и фрактальные, в метафоры культуры. Уподобление искусствоведа переводчику, в случае А. В. Шило, имеет значительный семиотический смысл: трансмутация видимой пластической формы осуществляется в зримый и знаемый теоретический дискурс, в недрах которого и вызревает уже дискурс визуального.

И если визуальная семиотика рождается на уровне дискурса и интерпретации, а не на уровне таксономии, тогда различие между вербальным и визуальным дискурсами уже не будет связано со статусом и разграничением первичных знаков [Бел, Брайсон 1996: 538].

Первичным знаком здесь остается сама целостность конструкции и целостность самого дискурса, организованного вокруг нее.

Последнее обстоятельство позволяет отнести имя А. В. Шило к идее экспериментального искусствознания, когда само оно мыслится не просто еще одним способом в чувственном ощущении отыскать метафоры познания пластической формы, а новым способом познания материала в лаборатории мыследействия, каким является современное объясняющее и интерпретирующее искусствознание, еще одной возможностью подойти к главному — «слепому пятну» культуры, в которой до сих пор пребывают конгломераты языка и искусства, и дать им адекватное языковое и семиотическое, ценностно-пластическое объяснение.

В искусствознании А. В. Шило один из немногих, кто разрушает иллюзию единого информационного и методологического мира, соединяя художественное творчество с его теоретическим осмыслением.

И возможно, именно в этом единстве, синтезе — теории и практики изобразительной деятельности — состоит искусствоведческая двойственность («...искусствознание, как и смежные гуманитарные дисциплины, это наука двойного осознания, это наука двойного зрения», — говорит С. М. Даниэль [Даниэль 2002: 261]. Поле зрения и знания искусствоведения сопряжены с полем истории, культуры и Языка), теоретическая действенность и семиотическая действительность его подхода к феноменам пластики и текста: установить новую системомыследеятельностную парадигму в сфере образо- и знакотворчества и в сфере концептосозидания.

Линия этой парадигмы (она носит лингвоэстетический характер) очерчена еще теоретиками авангарда 10—20-х гг. XX в. — А. Белым, В. Хлебниковым, отцом П. Флоренским, А. Габричевским, Р. Якобсоном и многими другими: **описание чего-либо > высказывание о чем-либо > умозаключение о чем-либо > означивание чего-либо > именование чего-либо**. В основе этого эволюционного ряда лежит представление о вербально-визуальном синтезе как ступке коммуникационных и интрасемиотических отношений. В этом семиотическом конгломерате языковое и изобразительное, вербальное и визуальное предстают как элементы коммуникации.

Дело искусствоведа-семиотика, каким является А. В. Шило, — вступить в зону трансмутации знаков рядоположенных семиотических систем и установить закономерности взаимосотнесения разных по коммуникативной силе знаков этих систем. В названном смысле и в связи с этим проблематику научного интереса А. Шило следовало бы назвать проблематикой знака и знакотворчества, которое связано с определенной культурной системой, чьи исторические, социальные, географические, этностереотипические и другие границы связаны (в рамках семиотической феноменологии живописного / визуального) с границами метаязыка их описания.

Культурная система, чьи пластические и визуальные границы вдруг оказываются границами ее собственной применимости, в опыте Александра Шило становится проницаемой и прегнантной, способной рождать новое видение неочевидного и незримого. И вот тут-то как раз установки видения и ведения сливаются. В этом опыте, как и в опыте Серова, Петрова-Водкина, Кандинского, Бондаренко, Куликова, по слову одного исследователя искусства со стороны языка, — «все становится принципиально взаимопереводимым и трансмутируемым».

Законы перевода и семиотической мутации обуславливает культурный контекст и системные свойства самого материала перевода.

Единичен ли этот опыт А. В. Шило? Нет. Не единичен. Он не типичен, но оправдан одним обстоятельством, каким может вообще быть оправдана любая семиотико-интерпретационная деятельность искусствоведа: найти в методологической и теоретической партитуре исследователя тот «идеальный аккомпанемент, откликающийся на каждый оттенок смысла» (М. Л. Гаспаров), который способен превратить свою дисциплинарную жизненную нишу в подлинную лабораторию форм и культурных, в том числе и языковых, смыслов.

Для А. В. Шило такой лабораторией и таким аккомпанементом стал **малоформатный этюд с натуры**, *семиотический ноктиурн визуальности*, как мы бы его определили, который А. В. Шило проигрывает ежедневно и в течение трех десятков лет на все тех же ограниченных гармоническим рядом клавикордах: объект — линия — тон — композиция — целостность — лист. Только эта семиотическая игра, за которой можно увидеть знаки чистой осязаемости и параллельных ей перипетий культурных блужданий и узнавания в языке и через язык, обострена за счет моделирующей способности самого пластического материала, самой формы, из которой потом вырастает ее семиотика и культурология.

Смысл такой игры мы определяем как «минимализацию» на линии визуально-словесного и как принцип **«семиотического сбрасывания»** лишнего семантического и пластического ореола визуальной конструкции с целью усиления ее композиционной целостности и стилистической прозрачности.

Логика «Минимализации» состоит в том, что при ее участии слово и изображение приобретают единую функцию в семантико-коммуникативном пространстве изобразительного текста. Живопись, визуальный текст при такой стратегии стремится стать изобразительным словом, не теряя своей иконической основы культурной коммуникации. В сухом остатке — супрема: внешний «знак облика» предмета, процесса, явления, события, ситуации, концепта, развернутых в триаде «ментальное — вербальное — визуальное», но получающих свое воплощение преимущественно в иконическом и/или вербальном виде. Причем в случае такой минимализации левое полушарие, утвердившись в своих языковых функциях, осуществляет экспансию в сферы изобразительной семиотической деятельности, оставляя на долю языка роль средства организации визуального текста и дополнительной поддержки его семантической связности.

Опыт минимализации, близкий А. В. Шилов, есть и в поэтическом творчестве — это опыт экспериментальных переводов М. Л. Гаспарова. Принцип сопологания тут прост: у М. Гаспарова — «отказ от точной передачи формы ради точной передачи образов, мыслей и стиля» [Гаспаров 2003: 10], у А. Шилов — отказ от мотива, стереотипного смыслового центона, навязанных точной статикой жанра, ради передачи конструкции и композиции и общей целостности листа, сформированной изнутри визуальной формы. У литературоведа/стихотворца в верлибрах идейное и эмоциональное содержание оригинала (первичный текст, прототекст) сохранено, объем — резко сокращен, стиль — резко изменен. Много убавлено, но ничего не прибавлено. У искусствоведа/художника идейное и эмоциональное содержание оригинала (натурный объект, природа в целом) видоизменено и преобразовано, причем такое преобразование мотивировано за счет внутренних закономерностей формообразования, объем — резко минимализирован, стиль преобразован с сохранением протоядра, традиции, визуальной традиции, с которой нельзя не считаться художнику. Много прибавлено, но ничего не убавлено.

Суть такого *семиотического сбрасывания* (минимализации) проявляет себя, прежде всего, в визуальном, сквозь и через него. Оно,



так сказать, как бы прямо бросается в глаза наблюдателю. Тогда как теоретическое обоснование процесса минимализации имманентно ей самой, хотя и получает свое обоснование сквозь моделирующие и экфрастические возможности естественного языка.

И здесь нам ничего не остается, как процитировать Д. Арасса, исследовавшего в свое время эмблематику живописной детали как частный случай семиотической минимализации: «Живопись — это не язык, но, с тех пор, как она создает изображение, более того, “имитирует Природу”, она осуществляется с помощью приемов, аналогичных тем, какие использует язык, чтобы объяснять реальность, преобразуя ее в Природу» [Арасс 2010: 206]. Так круг рикошетов знаковых образований замкнулся в единую систему.

Но «Минимализация», применяемая к явлениям культуры, языка, искусства, это не только указание на сам характер организации и морфологии этих явлений — это еще и «имманентный» способ их изучения в теории самого семиозиса указанных явлений. Поэтому законы построения минимализированного визуального ноктюрна у Шило, малоформатного этюда, содержат в себе и имманентный способ изучения самого механизма построения визуального дискурса. Не говоря уже о специфике самого этюда.

К слову сказать, «этюдность» и есть семиотический знак в чистом виде — это ядро любой жизнеспособной системы, из которого она развивается. «Этюдами» называл Фрэнсис Бэкон свои масштабные визуальные трансформации на полотне, «этюдами» росла целостная концепция истории искусства у Алпатова.

Этюд — это контур любой значимой объектной знаковой формы. И если в живописи контур фигур — это, по выражению Ива Бонфуа, «ловушка, расставленная языком» (цит. по [Арасс 2010: 210]), то в теории и практике современного визуального искусства — это спасительная лестница языка и на его основе межполушарного взаимодействия, это синтез, вовлекающий в свою орбиту знаковые составляющие параллельных и неавтономных семиотических систем. Это уже не ловушка, расставленная языком, а проявление все нарастающей левополушарности зрения: в этом синтезе визуальные и вербальные ценности сплавляются в единый семиотический и культурный гибрид, семантика которого приводит наблюдателя не к «картинке», не к ее лингвистическому эквиваленту, а абстрагирует предмет его мысли к идее, концепту.

Чтобы показать, как работает такая «эскизность» на материале самой художественной практики А. В. Шило (см. ил. 27), начнем с одного, как нам кажется близкого ему, примера одновременной мобилизации глаза, языка и дискурса, каковой, по сути, и можно считать его опыт построения малоформатного этюда.

Этот пример вспомогателен, но достаточно красноречив. Как и в случае с А. В. Шило, мы имеем дело с опытом художника и теоретика одновременно. Такая параллель нам кажется оправданной, поэтому ниже мы помещаем очерк об А. Г. Габричевском, сказавшем однажды, что «теория» — тоже своего рода творчество.

## II

Загадки языка художественной формы всегда волновали и теоретиков, и практиков авангарда. Первоначально представ как проблема «внутреннего языка» художественного произведения, она из чисто теоретической превратилась в проблему практическую, внешней стороной выражения которой стал художественный эксперимент в структуре самого авангарда. На волне всеобщего интереса к нему как-то выплескивается содержательная доминанта авангардных поисков, суть которой можно передать как поиск «методов обращения с Языком» [Цуканов 1999: 289] как таковым и языком самой художественной формы.

Как и сейчас, в 20—30-х гг. XX в. манифесты художников не просто «сопровождали» изобразительную практику авангарда, а позволяли «прочитывать» визуальный текст в терминах концептуально-культурных параллелей и концептуальной «прегнантности» (от лат. *praegnans* — «беременный», «переполненный») символических образов, способных расширяться и завоевывать умы культурных энергодателей и потребителей искусства.

Находясь в поисках универсального Языка для выражения своих пластических идей, мастера авангарда формировали условия существования в культуре своеобразной изобразительной вербальности и выстраивали свою «цивилизацию иероглифа», посредством которой они могли взаимодействовать с миром идей и миром одухотворенных Вещей.

Авангард пытался установить прочные закономерности между геометрически опознаваемой Вещью и элементами Формы, передающими эту синтактику видения, что в конце концов и привело к рожде-

нию беспредметности и конструктивности нелинейно порождаемой картины, архитектурной формы, проектного и театрально-декорационного решения.

Случайность и строгая внутренняя форма не просто совпадали в визуально-иконическом пространстве изображаемого, но и откликались стройным хором вербальных корреспонденций. Позднее, уже в наше время, отмеченное и как бы вновь найденное соответствие дало возможность выдвинуть выдающемуся теоретику семиотики гипотезу, согласно которой

...при появлении «абстрактной картины» как нового явления искусства изменяется не только то, что изображено на холсте, что может видеть глаз, но целый комплекс качеств, о которых может быть только рассказано. Изменяются не изобразительные, а неизобразимые элементы художественной абстракции [Степанов 2004в: 78].

Акцент здесь ставится не просто на словесно воспроизводимых элементах зрительной формы, а на возможности развернуть авангардное живописное целое в текст, в манифест, в поэтическую строку или эстетический трактат. И что еще более важно — уподобить текст самой авангардно опознаваемой пластической форме. В настоящее время подобное удается совсем не многим, например В. Куликову, С. Каменному, В. Старикову их интерпретатору А. Шило.

Идея соотношения изображаемого и неизобразимого в ее визуальном-словесном единстве нашла своего интерпретатора не извне авангардистской стихии жизни, а как бы изнутри самого художественного процесса, в период становления отечественной теории искусства и авангардной поэтики в ее наилучших формах. Причем произошло это задолго до появления семиотических идей Л. Жегина, Н. Тарабукина, Б. Успенского, Ю. Лекомцева, Н. Волкова и С. Даниэля.

Но примечательно, что искусствоведческая рефлексия рождалась на фоне своеобразных знаков времени: развитой практики художественного манифеста и эстетической доктрины, обосновавшей и саму Абстракцию как большую Форму, и ее дискурсивную интерпретацию, стоит упомянуть лишь В. В. Кандинского и К. П. Водкина, отца П. Флоренского и Г. Шпета, на фоне динамично складывающейся авангардной поэтической традиции, в рамках которой «слово смело пошло за живописью». Но кто же этот интерпретатор? Речь идет о замечательном представителе исторического авангарда, возвестившего о единой мобилизации глаза и дискурса, — А. Г. Габричевском.

Точнее, о его небольшой работе «Язык вещей» (1925) [Габричевский 2002: 31—39].

Мысль Э. Гомбриха о том, что «восприятие образного языка формы происходит в среде языковых понятий» [Лиманская 2001: 96] и что вне связи с языковым универсумом объективировать это восприятие крайне сложно, для теоретиков авангарда не казалась бы новой, какой она кажется современным искусствоведам. Эта мысль воплотилась в манифестарной практике авангарда и в попытках осмыслить художественную форму средствами, ей как бы внеположными и резко очерчивающими ее своеобразие. Интермедиальность авангардного дискурса, рождение художественной идеи из духа времени и дискурсивной «правды» художнического манифеста говорят сами за себя. На фоне теоретических поисков и бурного художественного эксперимента появление в 1925 г. статьи видного теоретика искусства, семиотика архитектуры А. Г. Габричевского, в то время заместителя председателя философского отделения ГАХН, а им был не кто иной, как Г. Шпет, кажется значительным и знаковым событием (о Г. Г. Шпете и его концепции семиотики см. очерк № 7 настоящей книги).

В самом деле, в тот период отечественного искусствознания, когда основания анализа языка изобразительного целого теоретики искусства пытались расположить между формальной школой и социологическим подходом к художественной практике, появляется работа, которая ставит вопрос о семиотическом основании искусства и — главное — о его взаимоотношении с Вещью.

А. Г. Габричевский, занимаясь не столько историей художественных стилей, сколько построением непротиворечивой теории искусства, пришел к необходимости осознания специфики художественного и эстетически значимого в искусстве сквозь знаковую специфику самой вещи и ее «художественного взятия» средствами искусства. Это тем более интересно, что в параллель его поискам формируется осознание вещиности как основы самой авангардной практики. Именно восприятие «вещного» в авангардном дискурсе как его основы позволили А. Г. Габричевскому сформулировать суть объекта онтологического, по его словам, а по характеру философствования — феноменологического исследования искусства: «жизненный процесс во всей своей абсолютности», который и есть «субъективный, динамический носитель искусства» [Габричевский 2002: 102].

«Вещное» располагалось в авангарде, таким образом, не столько в экспериментальной плоскости, хотя и отражалось от нее (вспомним,

например, конструктивистский «вещизм» 20-х гг. и вещный конструктивизм 70—80-х, например И. Кабакова), сколько в плоскости метахудожественного, в плоскости рефлексии о природе самого искусства и подступах к интерпретации художественной формы.

Статья А. Г. Габричевского «Язык вещей» (1925) примечательна и сама по себе, но в контексте философской позиции самого А. Габричевского и на фоне эстетической доктрины Г. Шпета (а теперь и на фоне многочисленных трудов А. В. Шило) предстает как значимый опыт авангардистской семиологии искусства в сравнении с формами естественного языка, к построению которой пришли современные лингвисты и искусствоведы, критики художественного процесса. В их работах, как и в трудах самого А. Г. Габричевского, как бы отражается сам дух авангарда, в котором каждый текст о нем самом превращается в произведение нефигуративного творчества, как это было замечено применительно к самому А. Г. Габричевскому семиотиком архитектуры Г. Ревзиным [Ревзин 1994: 110]. Примечательно, что уже в наше недавнее время Александр Шило снял надуманную мелкотравчатым искусствознанием антиномию «традиционное — авангардное», полагая последнее органичной составляющей инструментария современного пластического мышления. Более того. Неизменное желание увидеть, в какие изобразительные одежды одевается пластическое мышление, а затем текст о нем («надевание визуального текста на текст вербальный», или просто «надевание текста на текст» — пластического / визуального мышления, изобразительной деятельности, естественного языка), — составляют, как нам кажется, органику самого творческого метода Александра Шило, что, конечно, роднит его с практиками и теоретиками исторического авангарда.

Говоря о формах («системах») ориентации авангардного, да и вообще — художнического сознания в мире вещей, теоретик искусства 20-х гг. выделяет художественную систему как систему лингвистически ориентированную — на язык самой вещи, понятой как знаковая сущность.

Всякое культурное единство, всякая социальная система является всегда в то же время системой знаков, ибо всякая вещь, начиная от собственного тела человека, его движений и звучаний и кончая любым отрезком мира, может быть принципиально вещью социальной, вещью выразительной, т. е. не только вещью, но и знаком, носителем смысла [Габричевский 2002: 31, 32].

Причем вещь понимается А. Г. Габричевским не только как носительница своего смысла, но и как своеобразный медиатор, способный передавать смысл опосредованных с вещью сущностей и тех явлений, которые находятся с ней в состоянии «семейного родства». Таковыми являются художественная форма и онтология мира, явленная через нее саму: «Если только художнику дано услышать и понять эту давно умолкнувшую речь, то естественно, что только в художественном произведении пространственных искусств, т. е. искусств, оформляющих именно и прежде всего вещь, — и мы, зрители и исследователи, начинаем слушать и понимать этот язык» [Там же]. Совершенно очевидно, что именно способность к активному вслушиванию в язык вещи позволяет знатоку соотнести себя с самим художником и приблизиться к пониманию творимой художественной формы. Отсюда же столь «лингвистичное» толкование сути самой пластической / визуальной или художественной вещи как «скрытого логоса», оформляющего как бы изнутри пластическую форму, к пониманию которой именно с семиотических и «вещных» позиций приблизились в наше время теории и практики искусства.

И здесь нет случайных совпадений ни имен, ни идей, ведь «поскольку нет общения без слова, постольку и вещь делается причастной стихии слова, поэтому в пределах культуры нельзя представить себе вещи, которая в то же время не была бы знаком».

В этой давней работе теоретика авангарда нет ветхого балансирования на грани между коммуникативностью художественной формы и некоммуникативностью ее адекватного восприятия, есть осознание прямой и скрытой «вещественности», «лингвистики вещи», лежащей, возможно, в основе, а возможно, и укладывающейся в параллель к самой творимой художественной форме. «Вещественность», понятая как отличительный признак пластической формы, искусства как такового осмысливается в теории авангарда как основание его собственной поэтики и эстетики, вспомним живописную скульптуру А. Архипенко, цветовые градации А. Экстера, проуны Э. Лисицкого и супремы К. Малевича, театральные художественные эксперименты А. Петрицкого, В. Ермилова, Б. Косарева, геометрический монтаж В. Куликова и построенные на метонимической связи элементов композиции Ф. Бэкона, С. Каменного, самого А. Шило. «В области же художественного оформления вещи мы имеем... сознательное воплощение этого выразительного богатства, потенциально и инактуально заложенного в практических и познавательных знаковых системах», —

писал Габричевский, создавая «образ художественно оформляемой и художественно созерцаемой вещи». Все это в последующем создало почву не только для нового взгляда на оценку и анализ авангарда как художественной системы, не только для его всестороннего изучения, но и для творческого созерцания и восприятия предметно-концептуального в самой пластической форме, которую мы можем не только узнать, опознать как авангардную, не только понять закономерности ее построения и «скрытый синтаксис» ее возможностей, но и о которой мы можем сказать нечто, что отзовется в дальнейших, не умолкаемых до сих пор отзвуках визуального и теоретического дискурсивного эксперимента.

Экспериментом, семиотической лабораторией визуальной (пластической) формы стал для нас малоформатный этюд А. Шило — визуально-вербальный ноктюрен наших дней.

### III

Семиотический ноктюрен визуальности — такое определение мы дали малоформатному этюду Александра Шило вовсе не в силу семиотического или лингвистического империализма. Это имя мы подыскали по аналогии с тем, что представляет собой эмоционально-чувственная сторона этюдной практики Шило. Такой стороной, как представляется, есть опыт автоперевода в визуальный текст этюда импрессионистической и современной визуальной традиции, в недрах которой затем рождается лирическая абстракция и нефигуративный визуальный текст. А если и не рождается, то остается на грани балансирования между экспрессивно-фактурным пластическим исполнением и исполнением на уровне монтажной графической минимализации. Хотя в случае шиловского этюда, с его явной ориентацией на японскую гравюру укие-э, опыт куликовского кубизма, гогеновский импрессионизм и опыт А. В. Кокорина и Н. П. Крымова, — следует говорить не о монтаже, а о конфигурации синекдох, об общей ориентации на метонимию, единый план-эпизод, если воспользоваться термином кинематографии.

Вспоминается Уистлер, с его метонимическими мизансценами, где отношения смежности позволяют фокусировать внимание не на мотивной основе изображения, а на утонченной игре композиционных форм. Не изобразительный сюжет, а перевод его на язык цвета, тона и композиционной целостности. Флейта изобразитель-

ного позвоночника играет здесь ноктюрн на языке композиционных форм, на смежности не контура и цветового фона, а на смежности конструкции и листовой целостности. Задача построения формы здесь — вовсе не миметическая, это задача композиционного равновесия. Звучно, задумчиво, вдумчиво, но и с кипучей шаловливостью Шило отбирает не возможности построения конструкции, которые позволят в дальнейшем понять избирательную простоту скрытого визуального нарратива как целостный графический лист. Это схоже на то, что в рисунке и в живописи осуществляли Врубель и Филонов. Первый обнажал, экстериоризировал структуру рисунка, отказываясь от видимого контура и трактуя предметы зыбким линейным узором, создаваемым ребрами образующих форму плоскостей, другой, опираясь на закономерности иерархической аналитики естественного языка, атомизировал форму, подчиняя ее композитарной логике языковой рекурсии. В одном и другом случае предметно определенная форма не потеряла связи с пространством, ее оформляющим. Шиловский этюд еще потому ноктюрн, что он звучит единым визуально-пластическим аккордом, сквозь который проступают басы языкового мышления: он является, наряду с отношениями цвета и тона, той точкой сборки, где осуществляется композиция листа. С языком визуальный ноктюрн Шило роднит эквивалентность комбинации элементов формы, методы синтеза и ее анализа, организующего поток экстрактивных пластических частных в стройный облик целостного графического листа. Порядок интервалов, соотношение пустот и заполненностей, построение пейзажа на плоскости и освобождение плоскости от пространственной объемности, наряду с расположением фигур и линий, их образующих, соположен порядковым отношениям в синтаксисе языковой формы, всегда подчиненной принципу естественности ее морфологии, принципу диаграмматического иконизма.

Натюрморт А. Шило номинативен, и его восприятие мотивировано закономерностями той изобразительной деятельности, которая осуществляется и объективируется посредством языка: визуальная концептуализация объекта сопровождается его локальной и лаконичной лингвистической номинализацией. Но главное — при этом его произведение есть его собственное самосознание, он сам в нем видит, узнает и познает себя, как и мы его самого! «Мы как бы прямо входим в его сознание себя, участвуем в нем, свое сознание себя сочетаем в единство с его сознанием себя, свое самосознание с его самосознанием» [Шпет 2007: 130].



Но можно сказать об этом и иначе: можно образно пояснить, что при метонимической композиции и при неравномерности пластической нагрузки (жесткий контур уходит, цвет приобретает плоскостное начало, плоскость открывается вовне, тон осуществляет задачу композиционной сборки) художник как бы силой нагнетает в свой натюр-морт лингвистическое содержание (наряду с пластическим), отчего симметрия его композиционного строя увязывается с соположенной ей симметрией иероглифически вербального, скажем, стихотворного текста. Так происходит иероглифизация графики за счет механизма языковой минимализации. Цветовые и тональные иерархические отношения приобретают вид культурно-мотивированной иерархической знаковой системы. Тогда-то, по слову А. Раппапорта, «и вербальное мышление оспособляет зрение умением видеть то, что имеет смысл, а не только то, что оставляет свой след на сетчатке» [Раппапорт 2004: 84].

Разумеется, у геометрико-пространственной и тональной схемы построения этюда есть своя изобразительная логика. Согласована она с «ритмом жизни», с возможностью сбросить ситуацию постановочности пейзажного рисования, и с ритмом визуального целого, композиционным ритмом. Здесь учтен предшествующий опыт крупной портретной и пейзажной станковой формы и некая усталость от нее. Но чувство станкового целого осталось, поэтому А. Шило, как и А. В. Кокорин, стремится придать этюдной форме образец законченного станкового целого. Конкретность рисунка заменена конкретностью вчувствования в точно достигнутые тональные отношения. Здесь целое строит целое и целым выступает тон, контраст цвета, линейные градации и выдвигающая не вглубь, а на зрителя свои цветовые качества плоскость. Роль мотива и модели второстепенна. Сами они могут меняться, а могут и оставаться неизменными, меняется не столько то, что можно пластически изобразить, а то, что об этом мотиве или модели можно пластически рассказать. Если вспомнить опыт кубизма, который проглядывает сквозь конкретность пластического построения натюрморта, то ориентация на метонимию скрадывает аналитизм этюда, вынуждая его поворачиваться к синтетизму сезанновского толка, выпячивая боковые отношения тона с тоном (в отличие от живописного соотношения мазка с мазком — верный признак лингвальности живописи), пятна с пятном, оттенка с оттенком, фигуры с фоном и плоскостью, — словом обнаруживая те отношения, которые «решительно преобладают над вертикальной связью фигур

с их референтом — то есть над единственной связью ведомой прочтению, повинующемуся законам вербальной денотации» [Дамиш 2003: 352], но все-таки не изгоняющих эту денотацию за пределы границ листа, а утаивая ее в пределах видимой графической формы на уровне целостного визуального дискурса, как это и происходит в среде китайской или японской каллиграфической живописи и графики. И смежность эта, в свою очередь, предписывает порядку фигур и пятен порядок иероглифического знака, порядок буквы, буквальность, в которой даже «пробелы приобретают значение» (Малларме), а основа уравнивается с пустотой, — ...в которой, согласно Эпикуру, группируются в различном порядке и размещении атомы, «словно буквы, которые при всей своей малочисленности порождают, по-разному составляясь, бесчисленные слова» [Дамиш 2003: 352]. То же, что и здесь, находим и в опыте Ван Гога и Гогена: первичный иконизм, осознанный как одномоментное и целостное схватывание сознанием внешней ситуации и перевода ее в план внутреннего переживания, дан у Ван Гога как процесс перехода континуального в дискретное и обратно, причем процесс перевода не просто ассоциируется с языком и его структурой, а уподобляется ему; в связи с чем единичный знак, такой как мазок, с его вихреобразной природой, становится конструктивным и наращивающим густоту знаковой формы элементом: «Ведь искренность восприятия природы и волнение, которые движут нами, порой так сильны, что работаешь, сам не замечая этого, и мазок следует за мазком так же естественно, как слова в речи или письме». Совершенно очевидно, что в данном случае обнажается общий принцип эстетической и культурной коммуникации.

При таком узнаваемом в шилловских эскизах подходе, с установкой при их построении на экспрессивный аналитизм и одновременное его сбрасывание, переход на синекдотическую синестезию, мы усматриваем внутреннюю установку А. Шило на передачу в композиции и семантическом референтном строе этюда ментальных построений, поддержанных широким полем языковых ассоциаций. Как и у Гогена и японских каллиграфов, между формой перцептивного образа и его ментальной характеристикой лежит языковой ассоциативный субстрат, внешним проявлением которого становится сам порядок, синтаксис, построения формы.

Цветоформные гармонии этюдов А. В. Шило, часто образованные из сочетания открытых контрастных цветовых и тональных пятен и продуманных и лаконичных цвето-линейных ритмов, создают эффект

длящейся музыкальной фразы, хорошо знающей свои границы и ждущей своей сериальной поддержки, чтобы не сбиться в додекафонический лад. Но локальные пятна цвета только делают вид, что выстраиваются в очередь за ритмическими поддержками. Стоя в ней, они оглядываются на небо — тональный ряд, вариации которого создают основу формопостроения всего этюда. Конструктивный рисунок ищет своего цветового и тонального предела. Семиотические факты — формат и границы листа — определяют дистанцию этого поиска, а быстрота линейного наброска стремится сжать весь процесс до одной выразительной точки: единого и максимально выраженного полуобъемного или вовсе лишаемого автором объема пятна. Пятно в живописи, к слову говоря, как и пятно в графике, есть аналог языковой точки, ставшей в начале XX в. фундаментальным концептом живописно-вербальной синтеза (Кандинский, Клее, Пикассо, Флоренский). Поэтому в этюдах А. Шило нет и следа пресыщенной и нарочитой декоративности. Эта декоративность управляема. И управляема тоном.

Опыт натурального рисования, восходящий у Шило к традиции В. Серова, и колористическая настойчивость и самообладание, близкие билибинскому повествованию, соединенные вместе, дают радость непосредственного эмоционального отклика на природный мотив.

И все же за всем этим стоит поиск собственного стиля. Заимствованный у предшествующей традиции подход, положенный на свой собственный ритм жизни, не оставляет художнику возможности использовать, так сказать, весь текст оригинала. И начинает осуществляться поиск новых подходов, в результате которых, возможно, движение от эскизности, неполноты, быстроты и легкости исполнения завершится объемностью, глубиной, полнотой, медлительностью и текучей вязкостью живописной или графической формы. Наиболее естественный для человеческого сознания и межполушарного взаимодействия вариант — концептуализм Ива Кляйна или ваноговский расщепленный мазок. Иными словами, или в дальнейшем, на пути «семиотического сбрасывания» нас может ждать большая концептуализация этюда, движение в сторону изобразительной вербальности, которую автор меж тем вовсе не признает, или возврат к полновесному закону живописной формы. Но останется, смеем надеяться, та высота техники и изобразительного словаря, которые у А. Шило параллельны высоте искусствоведческой интуиции и глубины лингвокультурного постижения пластической и визуальной формы.

## 26. СООТНОШЕНИЕ ВЕРБАЛЬНОГО И ИКОНИЧЕСКОГО КОДОВ В ТЕОРИИ И ПРАКТИКЕ ВИЗУАЛЬНОГО ИСКУССТВА КАК СЕМИОТИЧЕСКАЯ МИНИМАЛИЗАЦИЯ И ДИСКУРСИВНЫЙ СИНТЕЗ

В современной теории визуального искусства, обращенной к текущим процессам визуализации и культурной концептуализации по линии изобразительного искусства, особый интерес представляют явления, лежащие на границах соположения различных культурных и семиотических процессов. В первую очередь к ним относят процессы концептуализации и гибридизации семиотических кодов в пространстве культуры и обращенного к внутренним механизмам существования культуры визуального текста<sup>14</sup>.

Предметом настоящей статьи является еще один такой культурно-семиотический механизм, в специфике которого явно просматривается синтез вербального и иконического кодов в организации визуального текста. Речь идет о семиотическом механизме «Минимализации»<sup>15</sup>, который, по всей вероятности, следует считать культурной и общесемиотической универсалией.

Целью статьи является задача определения содержательного ядра и форм лингвистического и пластического выражения семиотической операции «Минимализации» как определенной семиотической дей-

---

<sup>14</sup> См. в работах последних лет, посвященных проблеме становления визуального искусства. В частности, в докторской диссертации З. И. Алферовой подробно рассматриваются механизмы организации визуальной формы на уровнях концептуализации и гибридизации [Алферова 2008а: 23, 24].

<sup>15</sup> Согласно принятому в сравнительной культурной концептологии характеру написания имен базовых концептов имя «Минимализации» как имя явления и соответствующего ему синонимичного концепта мы пишем с заглавной буквы и берем в кавычки, см. [Степанов 1997: 3—5]. Заметим, что у Ю. С. Степанова концепт «Предельная минимализация в искусстве» — «это чистая ошутимость» [Степанов 2007: 109].

ствительности, акторами которой выступают теория и практика визуального искусства.

Общий абрис «Минимализации» можно описать как «уточнение» и «уточнение» пластической и/или визуальной формы в соединении с повышенной концептуализацией семантического и прагматического содержания визуального текста. Сам этот текст, оставаясь в пределах живописи как культурной и семиотической системы, перестраивается на лингвистической основе и формирует ситуацию интермедialного и дискурсивного синтеза. Под «Минимализацией» мы понимаем процедуру «стяжения» в единое целое смыслового содержания визуального нарратива, опирающегося на страт лингвистической схемы, вошедшей в его структуру, и визуально-пластических знаков формы имажинативного (изобразительного и визуального) текста.

Логика «Минимализации» состоит в том, что при ее участии слово и изображение приобретают единую функцию в семантико-коммуникативном пространстве изобразительного текста. Живопись, визуальный текст при такой стратегии стремится стать изобразительным словом, не теряя своей иконической основы культурной коммуникации. Вослед Ю. С. Степанову, мы определяем минимализацию как «знак облика» предмета, процесса, явления, события, ситуации, концепта, развернутых в триаде «ментальное — вербальное — визуальное», но получающих свое воплощение преимущественно в иконическом и/или вербальном виде<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Такая характеристика «Минимализации» дана в пионерской работе Ю. С. Степанова [Степанов 2007: 99], где он, рассматривая последнюю как семиотический процесс, как действие, определяет ее основоформирующие признаки и функции: способность к выделению семиотического ядра некоего процесса, явления, предмета; коммуникативную и транслирующую культурную функции; открытость к интермедialности и трансгрессивным механизмам культуры; функцию замещения, синекдохальной и семиотический статус «Минимализации», ср.: «Само базовое понятие семиотики — знак — есть явление “Минимализации”» [Там же]. О «Минимализации» как о механизме концептуализации в связи с семиотикой «смыслового задания», предшествующего порождаемому тексту, говорит и Б. Успенский (см. [Успенский 2007: 100]). Везде «минимализация» не есть редукция, а семиотический механизм иного плана, скорее — это окказиональная семиотическая абстракция, формализм, суть которого есть «стяжение» знаковых компонент концептуального высказывания: интерпретанты и интерпретируемого и интерпретирующего механизмов, подробнее см. [Лекомцев 1983: 16, 226—252].

Несмотря на усиливающиеся тенденции к междисциплинарному и национально специфичному исследованию явлений визуализации в современной культуре, механизм «Минимализации» в рамках синтеза вербального и иконического культурных кодов, участвующий в эмерджентных процессах визуализации, еще не привлек должного внимания исследователей и не получил своей научной экспликации. Между тем его значимость становится очевидной, когда современные исследователи берутся искусствоведчески и культурологически определить такие процессы, как соотношение имени визуального текста с его нарративной и семантической структурой, интер- и интрасемиотический перевод, одним из видов которого является экфрастический и искусствоведческий дискурс; явления цитации, палимпсеста и рефигурации культурного фонда визуального текста в рамках современных «живописных центонов», а также когда в целом пытаются осмыслить семантику и семиотику фигуративного и нефигуративного визуального текста в семиозисе, определить уровень референциальной полноты и истинности визуального нарратива. Поэтому вынесенный в определение исследовательской проблемы вопрос является актуальным и соответствует современным искусствоведческим и культурологическим подходам к исследованию семиотики визуального текста и визуальной культуры в целом.

Остановимся подробнее на методологии «Минимализации», ее визуальном потенциале и терминологическом способе определения.

Начнем с последнего. Сам термин «Минимализация» носит авторский (Ю. С. Степанов) характер и имеет все черты окказиональной дефинициарной практики. Но его появление в культурологии и искусствознании не является случайным. И в кругу Ю. С. Степанова, и в различных школах семиотики культуры, языка и искусства этим операциональным понятием описываются как сами явления культуры, воспринимаемые посредством видения и ментальной рефлексии на его основе, так и теоретические модели, способные объяснить замеченные явления. Обращение к проблематике синтеза вербального и иконического в актуальном искусстве позволяет «оснастить» идею московского семиотика со стороны внутренних механизмов культуры, в рамках которой явления и процессы рассматриваются одновременно и как порождающий определенные знаковые формы механизм, и как средство семиотизации формы самих знаков, участвующих в формировании семиотических систем. «Минимализация», применяемая к явлениям культуры, языка, искусства, это не только указание на

сам характер организации и морфологии этих явлений, — это еще и **«имманентный» способ их изучения**, что великолепно показали на примере словесного искусства Ю. И. Айхенвальд и Ю. С. Степанов [Степанов 2007: 101—103]. По-видимому, «Минимализация» носит функциональный характер; она есть способ опознания сути предмета, процесса, явления по его внешнему, лучше сказать — «наружному», «лицевому» знаковому заместителю. Минимализация есть продукт подстановки, вследствие которого некая знаковая множественность предстает в образе единичного, например рама картины как концепт картинности в целом, кожура яблока как символика самого плода, имя человека как знак его облика, сути, характера; геометризм решеток и открытые рты фигур Бэкона как иконико-индексальный смысл болиговорения, выражения и аллюзии-перефразы, живописного центона темы Веласкеса одновременно и т. п.

Кроме прочего, «Минимализация» есть **интегратор содержания культурного концепта или единичного произведения искусства**, словесного или визуального (термин наш. — *О. К.*), но, кроме того, это и верхняя грань его формы, его *supremum*, единственная и не поддающаяся процедуре случайного обмена вершина концептуальной цепочки, обеспечивающей единство формы и содержания: форма есть поверхностная часть, видимая грань, «тонкая пленка» (Ю. С. Степанов) содержания. Таким образом, концепт «Минимализации» в культуре и искусстве выступает как различитель формы и содержания и одновременно как усиливающий культурное смыслопорождение механизм; как интегратор «умопостигаемого», осуществляющий себя через «ситуацию остранения» (А. В. Шило); через «внешнее» и перцептуальное<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Совсем не случайно механизм (концепт) «Минимализации» попадает сначала в сферу интересов искусствоведения и культурологии, впервые с убедительной точностью моделирования рассмотренный на материале изобразительного искусства (см.: Е. Трубецкой, «Умозрение в красках»; цветовые хроматизмы Ю. К. Лекомцева; дифференция длинного и короткого информационного компонента в живописи у В. Г. Вейсберга, см. [Иванов 2007: 348—335]; семиотика иконы Б. А. Успенского; морфология искусства А. Г. Габричевского), а затем проявляет себя в анализе грамматического строя языка изолирующего и смешанного типа, который целиком представлен сквозь механизмы минимализации, например у А. А. Холодовича [Холодович 1979], давшего яркий образ «Минимализации» как «множественности в образе единицы». Подобное понимание концепта найдет свое отражение и в практике визуального искусства, например кинематографии

Минимализация как механизм концептопорождения и упаковки концептного содержания в культуре должна стать вровень с такими явлениями, как симметрия и бинаризм [Вейль 1968; Иванов 2008а], обещающая параллельным друг другу языку и искусству надежный способ целостного и органичного взаимосуществования и анализа соотношения визуального и вербального кодов.

Итак, «Минимализация» есть семиотическое действие, в котором визуальные и вербальные коды взаимосуществуют в знаковом единстве, синтезе, как трансляторы культурных смыслов; но это же и операциональный механизм их порождения и формообразования.

Перейдем к наиболее наглядным формам лингвистического и иконоческого существования (энтелехии, представленности в бытии) «Минимализации» как деятельностного концепта теории и практики визуального искусства XX—XXI в.

Наиболее радикальным опытом «Минимализации» в искусстве стал опыт исторического авангарда, а самым ярким его проявлением — абстракционизм В. Кандинского, супрематизм К. Малевича и «формульное, аналитическое» искусство П. Филонова. В самом деле, что же такое «Черный квадрат» Малевича, как не опыт «схематизации» и структурной «Минимализации» концептов «картинность», «живописность» и «искусство»?

Нелишне отметить, что в искусстве XX в. сама стилиевая дифференциация пластики, эксперименты с формообразованием и смысловой кумулятивностью образов на его основе, а затем и трансформация морфологии пластической формы в текст, манифест, комментарий и стихотворение художника — подсказывают **мотив «Минимализации» как мотив участия естественного языка в изобразительной деятельности.**

Со всей наглядностью он виден в явной геометрике изобразительных форм в искусстве авангарда (Пикассо, Брак, Миро, Мондриан,

---

С. М. Эйзенштейна (об этом см. очерк № 21). Главное же в опыте обращения с минимализационными смыслами — осмысление их не как следа редукции, экономии, а как «уточнение — уточнение» формы и смысла в их единстве, как «акцент на деталях как порождающих концептах». Отчасти концепт «Минимализации» сопоставим с механизмом «усиления» как отражения системности искусства («искусство как знаковая система сама себя обосновывает и сама себя объясняет»), исследованным в начале 1960-х гг. А. К. Жолковским [Жолковский 1962: 167—171]. Этот ряд исследований продолжен и сегодня, см. [Скуративский 1997; 2007].



Кандинский, Клее и другие) и в явной синтаксической синестезии позднего фигуратива и нефигуратива (напр., в искусстве И. Кабакова, авторов «Медгерменевтики»; экспериментаторов с фигуративной схематизацией пластики А. Савкуева, С. Полякова, Ф. Бэкона, С. Каменного; ненарративистов А. Криволапа, М. Гейко, Т. Сильваши; новых фигуративистов О. Голосия, В. Шкарупы, интермедиатора В. Сидоренко, интерсемиотика визуальности Р. Минина (см. ил. 13а, 13б, 15, 16), композиционный структурализм и рефигурация концептуального содержания у В. Гонтарова и других современных визуалистов) — словом, на тех явлениях искусства, которые подсказывают нам, что за абберациями формы стоит не один лишь характер пластического мышления и потребность в смене схем живописного воплощения паттернов художнического видения, но моделирующий и смыслообразующий характер языка как базовой семиотической и культурологической системы. Совершенно справедливо замечает по этому поводу А. Раппапорт, когда пишет о различении фрагментарности и целостности в связи с онтологией искусства: «прозревать онтологическое устройство мира за оптическими образами» [Раппапорт 2004: 84]. Этой цели как раз и служит «Минимализация».

Как на проявление указанного процесса-механизма культуры и искусства, можно указать целый ряд явлений новейшего визуального искусства XX и XXI вв.: кубистический геометризм и футуристический излом пластической формы (все названное есть отголосок участия композитарной природы естественного языка в построении пластической и/или визуальной формы, как пример влияния структур естественного языка и механизма «минимализации» на структуры композиционного построения в пластике, в котором ведущей стратегией есть стратегия живописной атомарности — П. Филонова), сюрреалистический аллегоризм и лаконичность графического и пластического жеста; концептологическая направленность концептуализма, стремящегося одновременно выразить и лингвистические, и визуально-идеографические идеи. Так, у П. Филонова структура образно-пластического построения состоит из живописных формул, «фонем»-контуров, которые, прорывая свою первичную оболочку, постепенно прорастают друг в друга, строя изнутри пластическую форму так, чтобы она всецело поглотила геометрическое пространство холста, доведя процесс деления живописных клеток до бесконечности. Эта бесконечность порождения находится в симметричных к естественному языку рекурсии и эмерджентности построения пропозиций.

«Квадрат» авангардиста свидетельствует о том общем и специфичном, что составляет природу «минимализации» в плоскости соположения форм языка и искусства, но в то же время и то, что их объединяет: сложная структура взаимозависимости разнородных элементов в одном целом. Подобно тому, как «маленькое I — “поезжай”» в латинской фразе заключает в себе все, что составляет язык вообще: 1) звуки — фонетика (или буквы — графика), 2) морфемы (корни, суффиксы, окончания) — морфология, 3) слова — лексика и 4) предложения — синтаксис» [Реформатский 1996: 35], — «Черный квадрат» К. Малевича заключает в себе все то, что составляет язык живописи и визуальности в целом: 1) форма, 2) плоскость / пространство, линейность / объемность, 3) свет / цвет, светотень, тон, 4) образ видимого как следствие убедительности пластического мышления и т. п. И здесь, и там фактор когнитивного и ценностного восприятия формы, по-видимому, имеет первостепенное значение. И если лат. *i* просится на карандаш, то «Черный квадрат» практически невозможен вне вербальной разверстки в экфрастический текст или манифест художника. Что, так или иначе, связано в нашем сознании с интерпретацией видимой формы и ее пониманием. И вновь повторим за А. Раппапортом: «Так что и вербальное мышление оспособляет зрение умением видеть то, что имеет смысл, а не только то, что оставляет свой след на сетчатке» [Раппапорт 2004: 84].

**«Минимализация в изобразительном облике прежде всего бросается в глаза»,** — пишет Ю. С. Степанов [Степанов 2007: 106]. И прежде всего в творчестве тех, кто пытается создать новый вариант визуально-пластической иероглифики, настроенной на отражение и трансляцию культурных смыслов. Сам Ю. С. Степанов приводит очевидный пример «минимализации», сопоставляя образы «Dormeuses» Г. Курбе и Б. Бюффе.

Из особо значимых для нас имен вновь укажем на имена теоретиков и практиков искусства: Ван Гога, В. Кандинского, К. Малевича, П. Филонова, С. Эйзенштейна, И. Кабакова, современных философов и культурологов искусства В. Сидоренко, Т. Сильваши, В. Шкарупы; практиков интермедиальности и семантической трансформации живописных концептов: П. Пикассо, Ф. Бэкона, В. Куликова, А. Савкуева, С. Каменного и некоторых других.

Так, известные решетки на картинах Ф. Бэкона, когда он «дает фон в виде четкой геометрической схемы плоскостей и пространств» (А. Раппапорт), также есть пример конструктивной «Минимализа-

ции» визуально-пластической формы и ее вербального идиолекта. Дело в том, что за размытостью и расфокусированностью изображаемой фигуры и структурной определенностью фона, на котором она размещена, стоит логика естественного языка, требующая выделенности базового предиката визуального текста и атрибутивной характеристики его «приглагольных» компонентов: фигур, атрибутики персонажа и индексальных знаков темы. У представителей современного визуального искусства такая минималистская стратегия построения формы есть интегратор содержания культурного концепта, встроеного в визуальный нарратив, который часто выступает как имя изображения и особенная повествовательность его тематического решения. Но привлекателен опыт минимализированного визуального искусства (у Ф. Бэкона, напр., или у С. Каменного) не только тем, что структурный пластический схематизм доведен здесь до высшей точки идеографичности. Он примечателен еще и тем, что посредством «Минимализации» осуществляется перекодировка культурных смыслов, валоризация устоявшегося визуального типа и вольная игра с живописным эталоном, разворачивающаяся на уже чисто культурном поле [Бессонова 2001: 64, 65]. Художник, обращенный к задачам трансформации визуального эталона, невольно вовлекается в процессы культурной трансгрессии, видимым следом которой оказываются визуально-вербальные гибриды и живописные центоны, основанные на скрытой или явной вербальности. Не в последнюю очередь объективацией и когнитивной онтологизацией указанных процессов становится вербальная рефлексия художника, его автоэфрасис, лингвистический самоанализ, в своем ядре плотно входящий в пространство искусства; более того, он является сегодня одним из источников существования живописи и визуального искусства как таковых.

Культурологически и семиотически важно, что почти все известные случаи живописного перефразирования визуального эталона культуры (им несть числа) — например, раскрытые рты кардиналов на портретах Ф. Бэкона по мотивам Веласкеса, тела-гробы («перспективы») Рекамье и Марата в работах Р. Магритта по мотивам Давида, тела и головы античных и возрожденческих артефактов С. Дали по мотивам Рафаэля, аналитика Пикассо вокруг «Менин» Веласкеса, диалоги с Веласкесом С. Каменного [все упомянутое мы предлагаем рассматривать как мета-семиотическую интерпретацию иконико-индексальной природы языка и искусства в целом] — легко разворачиваются в текст и, собственно говоря, вне (кон)текста искусствоведческого дискурса и эфрасиса как

его подъязыка, вне общих принципов построения риторических фигур искусствознания, не могут быть представлены на оси: *морфология пластической формы > семиотический код > трансмутация > операция вербального смыслопорождения > культурологическая трансгрессия и материально-концептуальный параллелизм существования*, — подобно тому, как это и происходит в истории искусства, например в творчестве таможенника Руссо с его стихотворными текстами-комментариями, номинативной игрой у Ларионова, Бурлюка, Малевича, Тышлера и Филонова, Тумаркина и других. И если, например, в сфере прямого участия вербальности в построении контекста восприятия произведения изобразительного искусства, например в сфере его именованности, сама титулатура сложившегося визуального текста есть его концепт «Минимализации» (например, имя «Большие купальщицы» по отношению к известной работе Сезанна и ко всем его последующим «Купальщицам» в характеризующем атрибуте «большие» задает контекст серии, соотносённости семиотических медиаторов, формата, рамы и проч.) с самим содержанием единичного произведения, — то в сфере живописной аналитической рефигурации культурных смыслов намечается наложение, палимпсестирование выделяющей и интенционально-референциальной функции именованности, которое стремится уйти от прямого цитирования источника-прототипа, ср.: «Голова IV», «Фигура III» у Ф. Бэкона, «Перспективы» у Р. Магритта, «Диалоги» у С. Каменного, тем самым демонстрируя сходную ситуацию с именованностью абстрактной живописи. (Ср. «Чистое синее» Ива Кляйна или «Потоп», «Композиция» у Кандинского, когда замысел пластической и визуальной формы рождается в недрах слова как такового.) По сути названия живописных перефраз (центонов) несут в себе скрытый комментарий задействованных в создании визуального текста механизмов формопорождения. Любопытно, что Ф. Бэкон в названиях своих живописных рефлексий часто использует идентифицирующие и являющиеся на первый взгляд традиционными обозначениями формы названия типа «эскиз», «этюд», «набросок», «портрет», при этом наделяя эти самоимена как бы нулевой семантикой, подобно именам — обозначениям и автокомментариям визуальной формы («Проун», «Композиция» и т. п.).

Но манифестарность бэконовского именованности в живописи обращена к зрителю: он говорит о том, что образный смысл визуального текста, возникший на пересечении случайности и спонтанности, не является завершённым (при целостности и законченности постро-

ения самой формы), а дан художником в развитии и последующем углубленном анализе и самоанализе. Такая игра с именовани-ем в визуальной семиотике, безусловно, несет на себе отпечаток постмодернистской культуры и личный код синтеза вербального и визуального у самого Ф. Бэкона (см. подробнее [Алфьорова 2008а, б, в; Лейрис 2005: 115—123]).

В сфере же лингвистического самоанализа художника, в сфере автоэкфрастической рефлексии, сам текст художника становится процедурой «Минимализации» по отношению ко всему контексту его творчества и искусства в целом. В случае с наложением стилей один на другой, например в случае Б. Бюффе, именование переносится на весь изобразительный ряд мастера (стилистика мизерабилизма), а экфрастическим комментарием к творчеству художника станет не его собственный текст или имя-манифест, а художественный текст другого художника, например роман В. Гюго «Les Misérables». Или у того же Ф. Бэкона, мастера живописной рефлексии, геометризм и схематизм пространственных медиаторов-решеток не только задает усиленный режим семиотизации визуального знака формы, но и сообщает ей в целом особую текстовость восприятия, и изобразительно-пространственные механизмы формообразования последовательно пробегают по всем ступеням знаковости, являя рефлектирующему сознанию продукт гибридизированного текста культуры: головы с раскрытыми ртами у Бэкона «иконичны, ибо изображают пронзительный крик; они индексальны, ибо связаны с болью» [Бел, Брайсон 1996: 534], они символичны, ибо связаны с концептуализацией живописности в целом; визуальные рефлексивные формулы Бэкона обращены к широкому фонду культурных знаний и могут служить своеобразными индикаторами дифференциации вербального и визуального модусов: «И если визуальная семиотика рождается на уровне дискурса и интерпретации, а не на уровне таксономии, тогда различие между вербальным и визуальным дискурсами уже не будет связано со статусом и разграничением первичных (атомарных, единичных. — О. К.) знаков» [Там же: 538]. Добавим еще и то, что индексальность живописных парафраз Ф. Бэкона задана со стороны семиотических медиаторов его ранних портретов: формата, рамы, перспективных сокращений и геометризма, характерных для искусства XVII столетия, по поводу которого рефлексиирует художник, иконизм визуального текста вторит иконизму вербального, так что сама расфокусированность фигуры при строгой структуризации фона в вербальном дискурсе задает соответствующий порядок экс-

пликации содержания живописных работ выдающегося английского художника: сначала указание на знаковые категории — интерпретанты (отношение, размытость, сфокусированность, фон, фигура, каркас, исполнение, иконография и т. д.) визуального нарратива, а затем сама языковая рефигурация его содержания, ср. на примере искусствоведческого экфрасиса М. Бессоновой (1) и А. Раппапорта (2):

«Фигура отделена от зрителя подобием занавеса, собранного в цилиндрические крупные складки и неожиданно просвечивающегося перед Папой. Иконография и исполнение шокируют зрителя двояким образом: во-первых, дерзким своевольным обращением с шедевром великой культуры; во-вторых, с внезапным “очеловечиванием” этого шедевра...» (1);

«Он выворачивает отношение размытости—сфокусированности наизнанку и дает фон в виде четкой геометрической схемы плоскостей и пространств, а фигуру... размытой и искаженной. Ее искаженность воспринимается как искаженность физическим насилием» (2).

И в первом, и втором случае к содержанию визуального текста приходят посредством интерпретации знаков визуальной, оптической формы, семиотизация которых отдается звонким эхом смыслообразования. Достаточно сказать, что в случае Ф. Бэкона это еще и аллюзия на вербальный и визуальный контекст, взятый в своей синестетической проекции, в частности, речь идет о творчестве Достоевского, Ван Гога, Эйзенштейна, Пикассо, ставших для Бэкона своего рода концептуальным базисом формо- и смыслообразования, во всяком случае, уж точно толчком к импровизации в живописи.

В плане феноменологическом и герменевтическом опыт «Минимализации» Ф. Бэкона хорошо согласуется с идеями французского постструктурализма и феноменологии видения, согласно которым современное визуальное искусство открывает в себе и через себя скрытые возможности речи, естественного языка как способности высказываться, но делает это «под маской» бегства от него самого (М. Мерло-Понти, П. Рикер, К. Ажеж, Э. Бенвенист).

Сказанное обращает наше внимание к упомянутым выше истокам визуальной семиотики — дискурсу и интерпретации, знаковым механизмом которой становится авторская экфрастическая изобразительность<sup>18</sup>, или автоэкфрасис. В качестве примеров мы возьмем два

---

<sup>18</sup> Подробнее о современных теоретических проблемах, связанных с определением и интерпретацией экфрасиса, см работы М. Рубинс [Рубинс 2003: 14—48].

разновременных, но охватывающих весь период «новой изобразительности» (У. Эко)<sup>19</sup>: (авто)экфрасисы Ван Гога и Ильи Кабакова. Но вначале о самом автоэкфрасисе.

Автоэкфрасис отражает в более широкой семиотической перспективе стратегию трансмутации внутренней пластической формы во внутреннюю языковую форму и обратно (это «обратно» мыслится одновременно и как когнитивная операция, и как вполне отчетливая знаковая подстановка, напр. иллюстрирование, видеотекст, фильм и другие способы визуализации словесного). При общеизвестной «бесконечности» отношения языка к живописи (М. Фуко), серьезный вопрос возникает тогда, когда мы стремимся задать правила трансмутации, коннотации и итерации знаков одной семиотической системы в другую (при ясном осознании их различия) и определить содержательный результат, так сказать, «сухой остаток» выполненного перевода. Еще более сложной, но крайне интересной представляется операция по реконструкции механизма влияния структур естественного языка и эстетического дискурса на структуры построения произведения изобразительного и/или визуального искусства<sup>20</sup>. В своем пределе это случай, когда языковые и концептуальные ассоциации помогают кристаллизироваться картине (в общем, любому тексту, состоящему из паттернов зримости) как высказыванию<sup>21</sup>.

Опыт автоэкфрасистики мы воспринимаем также как проявление синтеза вербального и визуального модусов в теории визуального искусства.

---

В общесемиотическом плане экфрасис рассматривается в программной статье Л. Геллера и новаторской книге Е. Григорьевой [Геллер 2002: 5—22; Григорьева 2000]. Об экфрасической изобразительности и автоэкфрасисе сейчас пишется много и с разной степенью научной объективности. Обращаем внимание на работы Н. Злыдневой, А. Флакера, представляющиеся наиболее перспективными в области визуальной и нарративной семиотики, культурологии и лингвоискусствования.

<sup>19</sup> См. по поводу «новой изобразительности» и У. Эко нашу совместную с Н. В. Мархайчук статью [Коваль, Мархайчук 2006: 80—91].

<sup>20</sup> Этот вопрос активно обсуждается в ряде последних работ Н. В. Злыдневой, см. [Злыднева 2008], М. Баксендолла, А. Шило и А. Флакера (см. литературу в [Коваль 2007], а также обширную библиографию в [Бел, Брайсен 1996]).

<sup>21</sup> Применительно к автоэкфрасисам как осуществленным художественным повествованиям, равным состоявшимся пластическим высказываниям Ван Гога, подобный параллелизм отмечен в работах Н. А. Дмитриевой и С. М. Даниэля [Дмитриева 1982а; 1982б; Даниэль 2008б; 2013].

**Ван Гог.** Первым примером экфрасистики здесь приходит на ум автоописание «Ночного кафе в Арли», а также такие самохарактеристики картин, как «Едоки картофеля», «Сельское кладбище», «Колыбельная» и др., со всей роскошью и изобилием разлитые в переписке Ван Гога. Первичный иконизм, осознанный как одномоментное и целостное схватывание сознанием внешней ситуации и перевода ее в план внутреннего переживания, — дан у Ван Гога как процесс перехода континуального в дискретное и обратно, причем процесс перевода не просто ассоциируется с языком и его структурой, а уподобляется ему; в связи с чем единичный знак, такой как мазок, с его вихреобразной природой, становится конструктивным и наращивающим густоту знаковой формы элементом: «Ведь искренность восприятия природы и волнение, которые движут нами, порой так сильны, что работаешь, сам не замечая этого, и мазок следует за мазком так же естественно, как слова в речи или письме». Совершенно очевидно, что в данном случае обнажается общий принцип эстетической коммуникации: и формы искусства, и экфрасис не могут существовать как вне определенных бессознательных комплексов, «которые лежат в основе любых формальных отношений в искусстве» [Иванов 2008б: 136]<sup>22</sup>, так и вне механизмов концептуализации и дискурсивизации прошедших ментальную и зрительную обработку элементов культурного опыта. Сам характер образного мышления у Ван Гога подчинен закономерностям вербального означивания действительности, и, если его творческая мысль в дальнейшем и совершается вне форм языка, ее развитие и закрепление (метаязыковая рефлексия плюс параллельная пластическая конструктивная обработка) вновь возвращается к формам словесно-дискурсивного. Во всяком случае, степень ее концептуального осмысления и рефлексии обусловлена во многом языком и эго-текстом, в который художник вписывает свой предшествовавший языковой фиксации художнический опыт. Часто, как и у Кандинского, и у Кабакова, непосредственным стимулом дискурсивной разверстки зримостей становится когнитивная фиксация сознания художника на определенном концепте и его языковом маркере, например «Рисовать словами», «Рисунок», «Цвет и Свет», «Живопись», «Колорит», «Пространство», «Плоскость», «Внутреннее», «Внешнее», «Пятно» и подобные им. То, что в фокусе эмпатии выступают метаимена пластической деятельности и узловые конгруэнты ее терминосистемы,

<sup>22</sup> См. [Иванов Вяч. Вс. 2008].



подталкивает экфрасиста к живописно-словесной, а в ряде случаев и музыкальной синестезии, когда языковая объективация сплавлена («срастается») с объективацией знаков пластической формы, ср.:

На своей картине я стараюсь передать кафе как место, где можно проиграться дотла, сойти с ума, совершить убийство. В общем, стараюсь контрастами нежного розового и кроваво-красного, нежного зеленого в духе Людовика XV и Веронезе, контрастирующими с зелено-желтым и жестким зелено-голубым — и все в адском пепле с запахом серы — схватить как бы силу мрака, который таит в себе убийство.

Автоэкфрасис Ван Гога номинативен, художник стремится не рассказать, а показать вербализуемое, он, подобно своей живописной технике, выделяет концептуальный (а в живописи — колористический) лейтмотив, на который и нанизываются именные и атрибутивные факультативные составляющие экфрасиста и зеркального ему живописного текста. Н. А. Дмитриева в этой связи говорит о метафорической доминанте пластического мышления Ван Гога<sup>23</sup>. Мы же, вслед Р. Якобсону, можем назвать это концептуальной доминантой, поскольку в оборот экфрасистического творчества включены не только ассоциации по смежности, но и примат семиотического «уточнения», «Минимализации» семантического ядра того концептуального мотива, который непосредственно взят художником в пластическую разработку: «Следует всегда иметь в виду что-то одно, а к нему уже привязывать окружение» [Ван Гон 1966: 429]. Если в тексте автоэкфрасиста доминанта-лейтмотив выдвигает на первое место прежде всего имя концепта: «кафе как место, где можно проиграться дотла, сойти с ума, совершить убийство», цветовые и композиционные паттерны лишь укладывая под главное именованная, словно подстилая ими само ядро концепта, то в живописи художника на первый план выступают экстрактивные частности (например, зеленый бильярдный стол с лампой над ним и тенью под ним), которые оказываются тематизируемыми в когнитивном и концептуальном портрете ситуации и при этом полными риторического содержания. Н. А. Дмитриева справедливо пишет по этому поводу: «Он оперировал контрастными сочетаниями цвета, акцентирующими штрихами, подчеркнутыми абрисами, наподобие того, как писатель оперирует эпитетами, гиперболами и метафорами»

---

<sup>23</sup> [Дмитриева 1982а].

[Дмитриева 1982а: 278]. Но за внешней риторичностью пластической формы стоит твердая опора ее конструктивного и композиционного построения: внутренний лексикон художника и его концептуальный тезаурус, язык как образец катрирования ментальных состояний и событий в мире.

**И. Кабаков.** Если автоэкфрасис Ван Гога укладывается в парадигму философии имени, а Эйзенштейна — философию предиката, то автоэкфрасис Ильи Кабакова целиком принадлежит эгоцентрической, дейктической, прагматической сферам языковой и (шире) лингвоэстетической философии. Художник исходит не просто из примата обязательной вербализации собственного пластического опыта и мета-рефлексии над его вербализацией, но из принципа, согласно которому «языковые структуры не являются изолированными» [Кабаков 2008: 207], а включены в изобразительную практику по принципу полигlossии или кляйстера диалектных форм<sup>24</sup>. Картина, в которой текст включен в регулярное изобразительное поле «на равных» с фигуративным рядом, подчинена принципу бинаризма «внутреннее — внешнее» и выступает как такое «поле сознания», которое как бы вынесено наружу и потому «как бы существующее объективно» [Он же: 51]. Объективная проекция ментального образа на двухмерную плоскость холста и трехмерное пространство языка рождается не только из прямого сопоставления слова и предмета, а из «скользящего» положения текста, которое «зашелкивает» произведение «внутри» [Он же: 52] зрительского и художнического сознания, порождая антиномию не просто внешнего и внутреннего, а звучащего и зримого, говоримого и видимого, поскольку именно проговариваемый текст, по Кабакову, сообщает пространственной интерпретации картины тот фактор, который является для концептуалиста определяющим, — фактор наблюдателя и действующего, прежде всего говорящего, субъекта, включающего в интерпретацию изобразительного текста не только ассоциативный ряд, поддержанный метафорическим именованием, но и целое «гигантское море голосов», которые графическими паттернами входят в смысловой строй изображения и выявляют его характерные пластические закономерности, наравне с параллельной мета-языковой рефлексией.

Более того — без вербального элемента в картине (имя изображения, имя персонажа, разговорная речь, фиксированная на коллажно

---

<sup>24</sup> Источник цитирования [Кабаков 2008].

встроенных в изображение носителях, элементы графостилистики, речь художника, записанная на холсте или звучащая из аудиоисточников) не может говорить и бумага, вследствие чего любой написанный и произнесенный Кабаковым текст приобретает семиотическую амбивалентность, где все есть одновременно и изображение, и слово.

Логическое и дискретное построение текста сталкивается с алогичной, континуальной бессознательной композиционной формой, но не создает противоречия, так как иконическая и индексальная знаковые составляющие остаются доминирующими. Перед нами фактически происходит стирание границ между изображением и словом, так что самое время (в поисках интерпретационного символизма) повторить за известным поэтом, немного переиначив его строки: «Когда бы ни комплексы и не язык, то кто бы думал и писал на холсте». Когда бы ни экфрасис и автоэкфрасис, то кто бы знал, что он имеет дело с произведением изобразительного искусства?<sup>25</sup>

Таким образом, опора на лингвосемиотический в своей основе механизм минимализации, содержащийся в семиотической природе и самой структуре визуального текста культуры, ведет к выявлению еще более широких выразительных возможностей синтеза вербального и визуального.

«Минимализация» в визуальном искусстве как «знак собственной знаковости» работает именно с изображением, но в тесном единстве с подстилающей его концептуальной линией, выявляя культуропорождающие механизмы образности и смыслообразования с убедительной четкостью, ритмикой и рекурсией. В отличие от обычных семиотических анализов соответствия между изображением и словом «Минимализация» предстает как концепт самого визуального искусства, культурный механизм и высшая форма его проявления — дискурсивный синтез.

В наиболее напряженном виде дискурсивный синтез дан в соотношении визуального высказывания и живой речи. Это соотношение продемонстрируют два очерка, следующие непосредственно за этим нашим текстом.

---

<sup>25</sup> Аллюзия на строки У. Одена: «For no one thinks unless a complex makes him — «Когда б ни комплексы, то кто бы думал». Цит. по [Иванов 2008: 136].

## 27. ВИЗУАЛЬНОЕ ВЫСКАЗЫВАНИЕ И ЖИВАЯ РЕЧЬ

Принято считать, что визуальное высказывание, живописный текст и его последовательный письменный экфрасис не обтекаются живой речью и в целом проявляют определенную семиотическую автономность по отношению к ней.

Однако это не так, в чем легко убедиться, обратившись к практике как современного визуального искусства, так и его лингвоэстетической рецепции.

Как правило, «молчаливый» художник нагнетает вербальный элемент в структуры своего визуального построения через имя визуального текста, собственную подпись к нему, ориентацию живописных структур на предваряющую их схематику, во многом определяемую лингвокогнитивным стратом пластического мышления, вербальный автокомментарий, идущий следом или параллельно созданию визуального высказывания, но вот «речевой» его контекст оказывается отброшен за счет активного нагнетания графической идеографики. Схематизм видения вступает в аналоговые отношения с алгебраикой лингвистического высказывания и порождает нечто, что сегодня мы на волне визуально-вербальной идеографичности именуем визуально-лингвистическими гибридами. Последние, как это и кажется очевидным, ориентированы в своей эмбриологии на письменную речь, флюиды которой подхватывает искусствоведение, стремящееся совершить транссемиотический перевод визуального в вербальное. Но вербальное — письменное, забывая при этом, что сама живопись способна выразительно демонстрировать ориентацию на «гул языка» в его живой, звуковой, ипостаси. Достаточно напомнить о «Крестном ходе в Курской губернии» (1880—1883) И. Репина, чтобы воочию убедиться: вся пластическая структура живописной композиции, этой *хоровой* композиции, по определению искусствоведов, «работает» не только на зрительную ощутимость визуального сообщения, но и на его слышимый, звуко-речевой воспроизводимый ассоциативный характер. «Кричит» Иннокентий X у Ф. Бэкона, тяжелая молчали-

вая пауза в «Послах» Г. Гольбейна нависает после шумного оречевления, насильственно прекращенного «позирующей ситуацией», и даже включенная в работу анаморфоза (растянутый и перспективно деформированный фигуративный элемент, схожий на череп), требующая себе строго определенного места зрительного восприятия, «звучит» музыкальным аккордом, оставаясь между тем наглядным свидетелем лингвистической схематики, включенной в целостность живописного построения.

Дискурсивный процесс, ориентированный на письменную фиксацию живой речи, омертвев в названии картины и апперцепции ее внутреннего и внешнего нарратива, сохраняет прообраз живого в самой ситуации выбора упаковочного механизма, способного «защемить» вербальное и визуальное одной молнией образного решения. Лингвистика языкового существования сростается с искусствоведением пластической бытийности. Объединяет их та веерность ментального выбора, который проистекает из предварительной визуально-геометрической схематики и внутреннего ментального задания, которое всегда проговаривается во внутренней речи художника и переходит в речь звучащую, объясняющую сам характер реализации внешней пластической и языковой формы.

В процессе реализации мыслительного плана художник визуализирует предваряющую целое визуальную схему и находит к ней ключи-вербализаторы. Они оживают под теплой рукой искусствоведа и критика, зрителя да и самого художника, осуществляющего в слове (уже на ином этапе) и живой речи свой замысел на выставках (презентационное слово при открытии), в манифестарном проговаривании своей концепции и «бормотании под нос», всякий раз осуществляемом при обзоре работ экспонентов.

И в визуальном, и в лингвоментальном плане наблюдатель-говорящий осуществляет иллюкуцирующую стратегию, наполняющую ментальной глубиной то, что, оспособляемое речью, оказывается доступно лишь глазу. Общее тут — «окно внимания» [Рассказы о сновидениях 2009: 30, 31], взгляд в которое актуализируется лишь и только с помощью вербализованных предикативных структур, членящих общую визуальную ситуацию на ментальные и речевые события.

Многочисленные выборы вербального «озвучания» визуального высказывания, погружения его в хроматическую гамму внутренних и внешних дискурсивных затруднений и сбоев, сдвигов в речевой грамматикализации и лексикализации ядра визуального — так же связаны

с потребностью динамизировать статику визуального сообщения и придать ему дополнительную ментальную наглядность, на которые способны лишь язык и речь. Живая речь критика, куратора и самого художника, обращенная на выставке к экспонируемому живописному тексту, часто может выдать его ментальный или пластический секрет, поддавливает художника на слове, открывает панораму видения и учит чувствовать изображаемое.

В практике устного экфрастирования искусствоведа, спонтанного, стремящегося попасть в середину семантического ядра визуального сообщения, лежит стремление к индукции, к спонтанному и живому обнаружению основных закономерностей визуальной осязательности и мгновенный перевод ее в формы живого устного дискурса, закрепляемого потом лишь на письме.

Живая речь, сопрягаемая с визуальной предикативностью, всегда индуктивна и диаграмматична. Ее изустность стремится взять на метонимическую мушку эстетический опыт, находящийся, как правило, в середине метафорической пластической мишени. Живая речь на выставке сценарна и драматургична. Она характеризуется большей формульностью, нежели письменная речь о синтаксически прекрасном, и интеграционным потенциалом. Ее задача — стянуть локуцию, иллокуцию и перлокуцию в единый мощный речевой кулак, бьющий в одну цель, — обобщение экспериенциального опыта художника и говорящего наблюдателя-зрителя. Тот факт, что на выставках всегда проговаривают свои впечатления об увиденном, еще раз свидетельствует в пользу стремления языка найти наглядный аналог визуальному сообщению. Оязыковленный и воречевленный взгляд искусствоведа на картину превращает ее из коммуникативного сообщения в длящийся перформативный дискурсивный акт, насыщенный интенциональностью и модусно-дейктическими операторами, включающими наблюдателя в пластическое изменение взгляда на мир, ранее осуществленное художником. Перформативность живой речи утяжелена невербальной семиотикой — не только за счет гаптики, окулемики, жестики, но и благодаря фонационно-интонационным возможностям речи. Сложность речевой стратегии здесь, на выставке, состоит в одновременности осуществления фатической, эпистемической, поэтической и метакоммуникативной и метаязыковой функций.

Акциональность живой речи намеренно стремится перекрыть объективность художественной истины, переводя ее в плоскость эстетической и профессиональной пластической оценки. Синх-

ронизирующая и гибридизирующая весь репертуар языковых и визуальных средств реакция на пластическое высказывание живая речь отзывается затем гулом текстуальных рикошетов, могущих в свою очередь повлечь за собой изменение первоначального пластического решения художника или сподвигнуть его на создание нового визуального сообщения. При всей ситуативности живой речи, она не стремится выпячивать свою спонтанность и непреднамеренность, — говорящий-наблюдатель экспонируемых пластических творений старается придать ей, речи, форму лаконичного и законченного целого, остро ощущая темпоральные пределы длящегося речевого действия.

Будучи первоначально авторизованной, живая речь на выставке апеллирует к режиму диалога, суть которого — коррекция ментальных реакций на видимое и уточнение, проверка, сравнение, коррекция культурных ценностей, вовлеченных в орбиту разговора визуальным целым, обмен впечатлениями и предустановленными заранее и новообразованными реакциями.

Одна из ключевых особенностей живой речи на живописной выставке — намеренное обнажение лингвистических свойств живописно-визуального и тех дискурсивных последствий, которые оно производит в искусствоведчески ориентированной среде потребителей. Последние моделируют речевые реакции на творчество того или иного художника и эксплуатируют их в уже, так сказать, отстоявшемся виде на последующих встречах с работами художника.

Выставка моножанрова в плане палитры речевых жанров, тем не менее наиболее устоявшийся вид речевого действия в этом смысле — интервью художника.

Здесь живая речь мимикрирует под манифест, автовербальный комментарий и сплавляется с «текстом художника», функция которого — навязать определенный образ его самого, экспонируемых работ и — что важно — пластического мышления художника в целом.

Но и в данном случае живая речь открывает свою подоснову — адресность и побудительность. Последние значительно свертывают рематическое развертывание и прогрессию сообщения о визуальном, стремясь превратить проспективное высказывание в перспективное, фокус внимания в его рекурсию, прорубленное художником окно в ментальный мир устоявшихся пластических и визуальных стереотипов.

Субъект художественного творчества, искусствовед, пребывающие на выставке как субъекты пластического и вербального сознания, сливаются в хор голосов, идентификация которых возможна уже

лишь по письменной речи. И все же то, что объединяет визуальное высказывание и живую речь, — это их «картинность». Различие «картинного» и «визуального» здесь нейтрализуется в «гиперфо-неме» ментального представления и языковой образной реакции на представленный визуальный текст.

Наличие у слова потенциального или активного картинного, зрительного образного воплощения, благодаря наглядности языка, вступает в согласованную реакцию с очевидной пластической наглядностью, общим осадком которой будет собственной имя — формула стиля, почерка, творческой манеры художника.

Абстрагированная ментально и пластически «немая» речь художника зеркально соотносится с симультанно-схематическим образом живой речи искусствоведа, критика, зрителя, общим свойством которой есть их иероглифичность.

Иероглифическая визуально-пластическая схематизация ментальных представлений натягивается говорящим на коммуникативный и грамматикализованный контур вербального высказывания, главная цель которого — нащупать актуальные и конкретные подступы к последующей интерпретирующей деятельности, не обязательно вербальной, но преимущественно дискурсивной в семиотическом смысле.

Если верно, что «Слову неотъемлемо принадлежит некий затемненный образ, образу — некое приглушенное слово» (цит. по [Гаспаров Б. М. 1996: 265]), то верно и то, что посредствующая роль живой речи на художественной выставке состоит в том, чтобы согласовать образную перцепцию и языковое выражение о ней, направив полученный конгломерат в русло осветления в сознании затемненного образа и озвончения приглушенного слова.

Лучшей и единственной ролью и художника, и искусствоведа станет роль гедониста, испытывающего удовольствие от высказывания, потому что он «одержим страстью видеть», как заметил однажды Ж. Делез, и переплавлять эту страсть в вечно длящуюся и живую форму эстетического письма и речи, или — живой речи о живом письме...



## **28. «ЗВУЧАЩАЯ РЕЧЬ» И «СКРЫТОЕ СЛОВО» В КАРТИНЕ И. Е. РЕПИНА «КРЕСТНЫЙ ХОД В КУРСКОЙ ГУБЕРНИИ»**

Любое произведение живописи как изобразительное сообщение в силу семиотической сложности своей знаковой структуры носит полисемантический, полимодальный и многовекторный характер визуальной наррации.

Любое произведение И. Е. Репина, уже в силу сложности и противоречивости пластического мышления художника, его метода и протестичности его художественной натуры, — неисчерпаемый клад «внутрикартинных» и «закартинных» смыслов, в своей совокупности складывающихся в неповторимую иконическую семантику и семиотику живописи, ядром которой, на наш взгляд, является параллелизм, диалогичность соотношения визуального и вербального компонента изобразительного целого.

У И. Репина это проявляется в удивительной способности соединять в визуальном повествовании чреватую словом изобразительность и визуализированную лингвистичность, придавая законченной работе вид «текста», в котором план выражения и план содержания, соединяясь в прихотливой и всегда авторской иконографической схеме сюжетного построения картины, создают своеобразную зону скрытой вербальности, повествующей о самой сути живописного творчества, т. е. в своего рода метанаррацию.

В качестве образца такой метанаррации и лингвистически мотивированной синтактики, где и композиция картины, и закономерность соотношения цветовых пятен, объемных форм, пространственных разрывов и насыщенностей соответствуют частично закону грамматического согласования в естественном языке, мы предлагаем считать картину «Крестный ход в Курской губернии» (1880—1883, Государственная Третьяковская галерея, Москва). Но, в отличие от большинства авторов, «кто не без основания оспаривает языковой характер визуальных феноменов» (см. [Эко 1998: 121]), отказывая им в какой-

либо знаковости и «чреватости словом», мы настаиваем на необходимости реанимации давно уже известной идеи Н. Н. Волкова о «скрытом слове», определяющем композицию станковой тематической (сюжетной) картины изнутри (см. [Волков 1977: 21, 219]), не получившей в искусствоведении и культурологии своего теоретического завершения. В отношении «Крестного хода...», и это мы постараемся показать, это скрытое слово вырастает в свою новую динамическую субстанцию — «речь».

Между тем, в отличие от Н. Н. Волкова, совсем не оспаривая его подходы к отысканию «скрытой структурной связи картины со словом» [Там же: 2015], мы предлагаем в визуальном повествовании различать *следы лингвистических вхождений* в картинное пространство не через тип повествования: рассказ-сюжет, рассказ-фабула, — а через «эквивалентные вербальному компоненту» (см. [Злыднева 2013: 19]) зрительные стратегии построения визуального нарратива, т. е. через фугированную культурными и пластическими смыслами форму, иконическую и конвенциональную семиотику изображения. В одном случае (1) это будут стратегии, направленные на артификацию *имплицитной вербальности*: через мотив, жанр, сюжет, название картины, точку зрения зрителя и автора-художника, агента фабулы, субъекта зрения, темпоральность живописного построения, его событийные коды, композицию; в другом (2) — черты *дискурсивизации*, «озвучания как оречевления» визуального события, принявшего вид «открытой вербальности».

(1) Самым прямым непластическим эквивалентом «внутренней вербальности» картины становится ее *название*, с чего прямо начинается и Н. Н. Волков.

У Репина название, сохраняющее свою самую важную, коммуникативную, функцию, носит последовательно дискретный и номинативно-индексальный характер, указывающий либо на ось семантики произведения, либо на ось синтактики, на которую эта семантика, по Р. Якобсону, обычно опрокидывается, сохраняя меж тем свою предметно-событийную и темпоральную определенность. Этим сохраняется функционально-ориентирующий характер названия.

Названия картин И. Е. Репина, в том числе и обсуждаемой, выполняют и еще одну функцию, мало типичную в искусстве живописи рубежа XIX—XX вв.: они выступают своего рода «каноническим текстом», который, как и в иконописи, а отчасти и в дальневосточной живописи и графике, художник «переводит» на выработанные в гра-

ницах своего метода рисунок, композицию, цвет, смысловые скрепы и структурные ритмы, чем, по слову С. Н. Соколова-Ремизова, как бы обнаруживается «внутренняя готовность картины к “открытости”», название «утверждает ее как найденное, устойчивое качество» [Соколов-Ремизов 1985: 169].

Вторым в ряду лингвистических эквивалентов стоит назвать нарастание тенденции к созданию *дискретности живописной формы* и, как следствие этой тенденции, предварительную и множественную работу по созданию образа персонажа художественного произведения, о чем подробно и содержательно, останавливаясь на истории создания образа Горбуна, писал А. В. Шило [Шило 2004; 2013]. Включение в завершённый вариант картины предварительно разработанной в этюде (их было шесть, включая находящийся в Праге рисунок) формально-пластической и содержательной трактовки «главного действующего лица» позволяет отнести метод И. Репина к своеобразной идеограмматике живописного построения, а образ Горбуна воспринимать как своеобразный *знак-лексему*, хотя для Репина более чем свойственно удвоение лексем, наращивание их до *понятийных образных синтагм*, концептов со своей живописной выразительностью и наглядностью. Это ощущается и аналитически выделяется и в «Не ждали» (1884—1888, ГТГ), и в харьковском варианте картины «Николай Мирликийский избавляет от смертной казни трех невинно осужденных» (1890, ХХМ), и в картине «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 г.» (1885, ГТГ), где явственно вычленяется двухфигурная связанность главного персонажа со своим антагонистом, чему не является исключением и «Крестный ход в Курской губернии» (ср., напр., не только отчетливую выделенность фигуры Горбуна, но и синтагмированность и парность иных персонажей картины: «поющих мальчиков», барыню, несущую икону, с военным в мундире, двух мещанок, несущих пустой футляр от иконы, крестьян-кулаков с несомым ими стеклянным фонарем и т. д.). Подобную парную синтагматику можно видеть на пространственных построениях-схемах ряда названных картин в работах А. Шило, см., в частности, [Шило 2013: 223, 276]. Портретный этюд, являющийся своего рода лабораторией по выработке пластической формы и смысловой характеристики главного героя, включенный затем в основной вариант картины, сам по себе превращается в метанаррацию, канонический визуальный текст, на скелет которого нанизывается композиция работы.

Созданию устойчивого равновесия между дискретностью и континуальностью формы способствует и сама композиция «Крестного хода», и особый характер соотношения точек зрения на рассказываемое событие — автора-нарратора, субъекта зрения и зрителя, смена планов взглядов «изнутри» и «со стороны» (подробнее см. у А. В. Шилю [Там же: 67, 68]). Присущая Репину амбивалентность плана выражения и плана содержания сказывается и в контрастном противопоставлении мотива и его пластической выраженности — идеи движения, хода, длящегося процесса и как бы вневременной «остановленности» момента (Г. Г. Поспелов), чему способствует и формально-структурное композиционное решение в целом.

Психологическая аффективность сопрягается в этой картине с бесстрастной социокультурной характеристикой процесса и вовлеченных в него персонажей: поток стройного и организованного извне психологического движения, в который втянуты персонажи, сопоставлен с внутренним художественным решением, в котором присущая Репину антропологичность, телесность характеристики «типов» сопрягается с чисто дискурсивной потребностью организовать как текст саму толпу, преобразовать стихийное движение, гомон, мелькание лиц и их ассоциативную звуковую переключку в некое пластическое единство, в котором прочитывается и вербальный подтекст: «В центральной же фигуре — попытка изобразить самое перетекание от неуверенности к вопросу...» [Поспелов 2013: 77]. Дискурсивная потребность, дискурсивность, как категория очевидным образом связана с определенными характеристиками изобразительных текстов как текстов, рожденных в недрах иконической семантики. Она, до известной степени, связана с проблемой дискретности/континуальности этих текстов и универсальности/идиотичности этой семантики, отсюда и взаимопереводимости ее на разные семиотические коды. Дискурсивное противостоит холистскому мировосприятию, как расчлененное, упорядоченное и отчасти атомизированное чему-либо целостному (в семиотическом смысле), но это противопоставление здесь понимается не как оппозиция «элементаристское/целостное», а в смысле гипотезы А. Пайвио о двойном кодировании информации: симультанно-пространственном и сукцессивно-темпоральном, образном и вербальном (см. подробнее в [Касевич 1996: 100—102]. В работе [Касевич 2013: 165], со ссылкой на Л. Коулман, об этом сказано еще отчетливее: «...положительная эмоция вызывает улыбку, но и сама по себе улыбка вызы-

вает положительную эмоцию. Так же с языком: тип упорядоченности опыта отражается в языке, который, в свою очередь, оказывает обратное влияние на способ концептуализации», — в том числе и образной, закончим от себя, см., впрочем, также [Елина 2012]).

Наконец, стоит добавить своеобразную жестуальность фигуры Горбуна и его устремленность вперед, что также свидетельствует о названном процессе, не говоря уже о том, что жест в живописи практически всегда эквивалентен слову (см. [Данилова 2004: 234—289]). Телесность и жестуальность здесь «брошены в пустоту», но они контактны. Жестуальность тела Горбуна Репиным предельно нагружена словесно-зрительными коннотациями, пластически выраженными самим характером построения фигуры Горбуна, ее ракурсною, пропорционированием и масштабом по отношению к другим персонажам.

(2) Но если мотивно-иконографическое и композиционное решение «Крестного хода...» как бы отелеснено словом, то нарративная упорядоченность самого изобразительного повествования дана здесь в той ценностно-пластической динамике, которую И. Е. Данилова очень точно определила как раскрытие «зрения как слуха и слуха как зрения» [Там же: 239], тем более все здесь полно зримой речью, гулом, голосами и шумом толпы. Недаром ведь это хоровая картина.

На обязательность в репинском творчестве соположения визуальных, двигательных, телесных и акустических характеристик образа указывают и современные исследователи его творчества (см. [Шило 2013; Бобриков 2012]). Такая акустическая характеристика образа подкреплена и со стороны пре-текста — опубликованной М. И. Андрониковой записи-характеристики главного персонажа картины Репина, играющего в его развитии особую роль, о чем убедительно говорится в [Шило 2013: 82, 83]: «Он религиозен по-своему и порядочный, честный юноша. На него можно положиться, он не болтлив и сдержит данное слово <...>, он необыкновенно умен <...>. У него тонкий голосок, но много характера и энергии» (цит. по [Андроникова 1975: 241, 242]).

Мы же отметим, что сама логика развития художественной формы подсказывала Репину текстуальное и иконографическое соположение акустической и визуальной характеристики главного образа картины, как и логика мотива, вынуждавшая его к поиску звуковых и визуальных соответствий.

Эти соответствия вполне сочетались с взаимообусловленностью изображения и слова в русской реалистической живописи рубежа

веков и самим рисунком развития пластического мышления художника, чье творчество неотделимо от хода культурного развития России конца XIX — начала XX в.

Итак, полисемия репинского визуального нарратива базируется на субъектно-дискурсивной стратегии изобразительного повествования. Она оплотнена и фундируется словом. И в этом смысле И. Е. Репин столь же «литературен» и вербален, как и иные передвижники.

Развернутость сюжетного рассказа в картинах мастеров русской реалистической живописи рубежа веков — как, впрочем, и мастеров европейского барокко XVII столетия, в особенности таких, как Хальс, Рембрандт, Вермеер, Шарден, а также мастеров XX в., в особенности таких, как Малевич, Ларионов, Петров-Водкин, Пикассо, Бэкон и многих других, — установленный факт.

Новым выводом, углубляющим степень нашего понимания творчества И. Е. Репина и иных художников рубежа веков и начала XX в. является то представление, что русский художник строит основание «рассказывающей» и «рассказываемой», сюжетной картины не только лишь на основе предметно-пространственного и причинно-следственного ее синтаксиса, находящегося в скрытой структурной связи со словом, а и то, что И. Е. Репин с исключительностью и с особым вниманием к этой самой «связи» выдвигает звуковой образ слова на первый план иконической семантики сюжетной картины, тем самым не только оречевляя избранный им сюжет, но и придавая картине статус не только «рассказываемого» и «рассказывающего» повествования (Н. В. Злыднева [Злыднева 2013]), но и повествования «слышимого».

Тем самым русский художник предвосхищает последующую линию развития русской живописи XX в., — в первую очередь живопись авангардистов, Кандинского и Малевича, чья парадоксальная, но аналитически вычлняемая ориентация на скрытый Логос и музыку звучащей речи обусловила пути развития поставангардной фигурации и нефигурации в живописи наших дней.

Амбивалентность и полиморфизм неожиданно нагнетаемого в живопись «звучащего» (речевого) кода сообщает ей семантическую многослойность, а характеру пластического мышления художника — характер универсальной лингвоэстетической закономерности. Наша интерпретация картины И. Е. Репина «Крестный ход в Курской губернии» призвана была показать именно этот факт.

Как и то, что, по словам А. В. Шило [Шило 2013], «и в процессе создания, и в процессе восприятия картины вербально-акустическое и визуальное начала составляют органическое целое, анализ которого выводит нас на метауровень исследования образотворчества как одной из фундаментальных интуиций и способностей пластического, — а применительно к нашим дням и визуального (дополнение наше. — *О. К.*) — мышления».

# ЧАСТЬ VI

## ЯЗЫКИ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА: ВЕРБАЛЬНО-ВИЗУАЛЬНЫЙ СИНТЕЗ







## 29. ЯЗЫК АБСТРАКЦИИ И «РЕВОЛЮЦИЯ ЗНАКА» В. В. КАНДИНСКОГО

Тема этой статьи подсказана одним наблюдением Сергея Даниэля. В своем небольшом эссе о книге В. В. Кандинского «Точка и линия на плоскости» (1926) [Даниэль 2008а: 8] он обратил внимание на то, что радикальный характер осуществленного Кандинским художественного переворота в сфере живописных форм есть не что иное, как «революция знака», прежде всего эстетического.

В. Кандинский первый произвел осознанное и продиктованное состоянием эстетико-философских идей начала века (достаточно указать на связь его идей с символизмом А. Белого, формализмом ОПО-ЯЗа, евразийскими исканиями Р. Якобсона и Н. Трубецкого, поэтическим экспериментом В. Хлебникова и В. Маяковского, «восточными» исканиями С. Эйзенштейна и синтезом искусств А. Н. Скрябина, — см. об этом детальнее в очерках № 2, 4—6) изменение самой системы функционирования знака в иконических искусствах и той коммуникации, которая за этим функционированием стоит.

Действительно — жизнь «чисто и вечно художественных форм» и «форм, случайно брошенных на полотно», — революция самой процедуры порождения автономного кода лирической абстракции, выявленного в глубинах материала беспредметной живописи. Кандинский имплицировал новое понимание структуры иконического и индексального знака в искусстве, семиозиса и, наконец, самой типологии знаков и их функциональной предназначенности.

Структура эстетического знака у Кандинского принципиально интерпретируема, задает отношение дискурсивной мотивации в нефигуративном коде и способствует достижению эффекта коммуникативной полноты: возможности «не глядеть на картину со стороны, а самому вращаться в картине, в ней жить» [Кандинский 1990: 27, 28].

Когда С. Даниэль пишет об этом, то пишет, конечно, метафорически, прекрасно осознавая трудность семиотической кодификации беспредметных визуальных композиций:

В разных искусствах тот или иной тип знака получает преобладающую значимость. Изобразительные искусства потому и называются так, что в них доминирует иконический (то есть изобразительный) тип знака. Что значит — воспринять такой знак? Это значит по видимым признакам — очертаниям, форме, цвету и т. д. — установить сходство означающего с означаемым <...>. Такова элементарная основа изобразительности. Теперь вообразим, что сама эта основа подвергнута сомнению или даже отрицанию. Форма знака утрачивает сходство с какими-либо вещами, а восприятие — с памятью.

А что же происходит вместо отвергнутого? Знаки ощущений как таковых, индексы чувства? Или вновь создаваемые художником символы, о значении которых зритель может только догадываться (ибо конвенция еще не заключена)? И то, и другое. Именно в этом состоит «революция знака», инициированная Кандинским [Даниэль 2008а: 8].

Соглашаясь с такой характеристикой индивидуализации художественного творчества, нам хочется разобраться в содержании живописной абстракции Кандинского и сказать о тесной связи его идей с широким кругом лингвофилософских и семиотических проблем. Перефразируя Р. О. Якобсона, можно заметить — если бы работы Кандинского были хорошо известны языковедам и философам, они, несомненно, оказали бы ни с чем не сравнимое влияние на формулировку важнейших постулатов знаковой теории. И такое утверждение не покажется голословным, если увидеть стоящую за ним своеобразную динамическую модель знака и вписанного Кандинским в эту модель и акт семиозиса интерпретатора живописных знаков.

Подобно Ч. Пирсу в лингвофилософии, Кандинский в теории и практике абстрактного искусства впервые указал на принципиальную зависимость процесса порождения знака и его результата от субъекта. Его идеи содержат скрытое, но вычислимое представление о различных ступенях знаковости и об отсутствии между типами знаков непроницаемых границ.

Семантический морфизм пластического языка абстракции, осуществленный Кандинским, — не что иное, как индексальная метафора «внутренней необходимости» — метафора «целесообразного прикосновения к человеческой душе» [Кандинский 1990: 27, 28], провоцирующая эволюцию пластических форм по линии семиотических отношений, по линии абстрагирования «духовно действующих существ», по слову Кандинского [Там же: 28].

Его «революция знака» — это область, в которой нейтрализуются различия в базовых операциях означивания — прежде всего индек-

сальных и символьных элементов. Переосмысливая яacobсоновское «живописный образ есть идеограмма», мы стремимся уточнить ее статус — какая именно — и говорим, что нефигуративный (беспредметный) образ есть своего рода ментальный гибрид («концепт»), полученный в ходе операций слияния, контракции нескольких ментальных пространств, — результат «связи случайности и строгой внутренней формы».

Пластическая идеограмма Кандинского оперирует бесконечностью как целым и обладает способностью потенциально порождать и воспроизводить себя, при этом характеризуясь свойствами неистощимости и семантической полноты. Гениальный мысленный эксперимент В. В. Кандинского отвечает самому феномену включенности нового языка искусства в пространство культуры, движение которого, по мысли Ю. М. Лотмана, носит линейный характер: «В своих поисках нового языка искусство не может истощиться, точно так же, как не может истощиться познаваемая им действительность» [Лотман 1992: 247].

Кандинский первым и совершенно осознанно вышел за границы предметно изобразимого. И, по всей вероятности, первым осознал, что формы беспредметности образуются на знаковом уровне. При этом идентификацию знаков беспредметности он начал с построения особой «лингвистической» шкалы отсчета, на одном конце которой была закреплена как содержание «означаемое» абстракции — «внутренняя необходимость», а на другом — ее «означающее», видимая абстрактная форма, являющаяся «сокращением» душевного, из которого художник заимствует элементы своих произведений. «Живопись — это язык, который формами, лишь ему одному свойственными, говорит нашей душе о ее хлебе насущном; и этот хлеб насущный может в данном случае быть представлен лишь этим и никаким другим способом» [Кандинский 1990: 61—64].

Общение между художником и зрителем осуществляется посредством своеобразного «душевного языка», который подразумевает свой автономный код и вырабатываемые в ходе восприятия знаковые конвенции. Причем беспредметная композиция как мыслительное построение оказывается заведомо эстетична. Она обнаруживает некие закономерности, которые устанавливает само произведение, и выводит интерпретатора посредством «таинственно заложенной силы «видения», приходящей «сама собою», в возможный ментальный универсум, в котором искусство, «бросившее вызов коммуника-

ции и оказавшееся на грани некоммуникабельности» (У. Эко), обретает свойство быть переменным аналогом мира:

Только на поверхности души чувствуется неясное внутреннее брожение, особое напряжение внутренних сил, все яснее предсказывающее наступление счастливого часа, который длится то мгновения, то целые дни. Я думаю, что этот душевный процесс оплодотворения, созревания плода, потуг и рождения вполне соответствует физическому процессу зарождения и рождения человека. Быть может, так же рождаются и миры [Там же: 32].

Такая концептуализация индивидуального и коллективного опыта задана семиотической ситуацией, при которой идентификация нового живописного языка неизбежно связывается с *argor inversa*, мировым деревом, сквозь ветви которого просвечиваются знаки особо сакральной ценности — «чисто и вечно художественного», связь «случайности» и «строгой внутренней формы». «Беспредметная живопись не есть вычеркивание всего прежнего искусства, но лишь необычайно и первостепенно важное разделение старого ствола на две главные ветви», — писал художник [Там же].

Трансформация иконического знака у Кандинского параллельна трансформации знаковой интерпретанты, основанной на механизме перевода, т. е. возможности представить содержание иконического знака другим, более развернутым индексальным и символическим знаком. При этом, как отмечает Ю. С. Степанов,

...при появлении «абстрактной картины» как нового явления искусства изменяется не только то, что изображено на холсте, что может видеть глаз, но целый комплекс качеств, о которых может быть только рассказано. Изменяются не изобразительные, а неизобразимые элементы художественной абстракции [Степанов 2004в: 78].

Эстетическое суждение переводится в план дискурсивности и становится интеллектуальным. Отсюда такая повышенная манифестарность и желание самому рассказать о коде, выявленном художником в абстрактном материале, стремление дать метаязык, посредством которого зритель может перевести исходные душевные состояния в закономерную художественную форму.

В настоящее время зритель <...> хочет найти в художественном произведении или чистое подражание природе, которое могло бы служить практическим целям (портрет в обычном смысле и т. п.), или подражание

природе, содержащее известную интерпретацию: «импрессионистская» живопись, или же, наконец, облеченные в формы природы душевные состояния (то, что называют настроением). Все такие формы, если они действительно художественны, служат своему назначению и являются духовной пищей, даже и в первом случае. Особенно верно это для третьего случая, когда зритель в своей душе находит с ними созвучие. Разумеется, такая созвучность (также и отклик) не должны оставаться пустыми и поверхностными, а наоборот: «настроение» произведения во всяком случае ограждает душу от вульгарности. Они поддерживают ее на определенной высоте... однако утончение и распространение этого звучания во времени и пространстве все же остается односторонним, и возможное действие искусства этим не исчерпывается (цит. по [Там же: 70]).

Вечные концепты, привлекаемые Кандинским для характеристики соотношения между знаком как способом представления ментального и духовного содержания и миром, онтологически питающим это содержание, — «чисто и вечно художественное», «чистая абстракция», «чистая предметность» — задают границу концептуализированной области, в которой «синонимизируется» и упаковка информации о внутреннем и внешнем мире, и сама эта информация, и способ ее означивания, и его предмет — «Чистая абстракция», — это не устранение от всех внешних форм, а только устранение от излишней предметности, заслоняющей собою сущность — «чисто и вечно художественное». Это, как заметил Ю. С. Степанов, и одновременно «доступ к душе современника через соответствующее (т. е. абстрактное) произведение искусства и средство ее (души. — *О. К.*) обогащения». Тем самым это способ выведения знаковых сущностей «из элементов личности и стиля времени» (более подробно см. [Бычков 1996]).

Нетрудно заметить, что подобная изоморфность кода и кодируемого опыта задает подлинно семиотическое напряжение, поскольку она образует «нечто вроде непроницаемой оболочки», внутри которой формируется оппозиция двух типов комбинаторики знаков — линейной сочетаемости и симультанной совместимости. Этот симультанный пучок признаков, одновременное соединение и наложение знаков «чисто и вечно художественного» реализовано во внутреннем строении самой художественной формы и в динамике художественного процесса.

Отходом от предметного и одним из первых шагов в царство абстрактного было исключение третьего измерения как из рисунка, так и из живописи, т. е. стремлением сохранить «картину» как живопись на одной пло-

скости. Отвергнуто было моделирование. Этим путем реальный предмет получил сдвиг к абстрактному, и это означало известный прогресс [Степанов 2004в: 144].

Само соединение признаков в богатую возможностями и наиболее выразительную беспредметную конструкцию есть «внешне разделенное», являющееся одновременно и «внутренне слитным» — «как-то относящиеся друг к другу формы имеют в конечном итоге большое и точное отношение друг к другу» [Там же: 144—148].

Здесь легко усмотреть если и не полное, то очень близкое сходство с собственно языковыми структурами, обнаруживающими смешанные знаки на уровне внутреннего синтаксиса производных и сложных слов, синтаксиса зависимостей, а не непосредственно составляющих, где «иконичность пронизывает все устройство знака в целом, а символизация относится лишь к внутренней организации его частей» [Кубрякова 1993: 26]. Важно, что это сходство отзывается и на возможность применения к беспредметной живописи Кандинского понятия *blending* (слияние, контаминация) как уже концептуальной метафоры, применимой к царству нефигуративного искусства.

У Кандинского этого термина, принятого в современной когнитивной лингвистике, разумеется, нет, но формулировка художником «связи случайности и строгой внутренней формы» как совмещения в одно целое того, что в формальной логике и лингвофилософии называется возможными ментальными мирами, позволяет говорить еще об одном предвосхищении Кандинским современных когнитивных теорий и попыток определения знаковых соотношений в структуре лингвистических и семиотических гибридов. Интересно, что это предвосхищение лежит в русле художественных экспериментов начала века, в первую очередь А. Белого и П. Флоренского, а значит, косвенным образом соотносится и с этапами формирования именной парадигмы философии языка [Иванов Вяч. Вс. 1988].

Между тем живописные конфигурации Кандинского не предстают перед нами как некая конфигурация смыслов, наделенная принципиально неопределенностью и непереводаемостью. У нее структурная связь определена мотивировками со стороны знаний о внутреннем мире художника и зрителя, являющегося неперменным участником «прочтения» беспредметной композиции. У нее двусмысленность и многомерность знаков служит основанием связи между художественной формой и ее означающим. Лирическая абстракция Кандин-

ского — это всегда метафоризация и самой знаковой функции и явлений макро- и микромира, с нею непосредственно связанных: здесь знак в своем стремлении создать впечатление внутреннего оживления становится неточным и двусмысленным. Однако двусмысленность знака не делает неопределенной саму картину представленных форм: она дает усмотреть в ней некую соприродную вибрацию, более интимное соприкосновение с окружающей средой, размывает контуры, жесткие разграничения между одной формой и другой, а также между формами и фоном. Тем не менее глаз всегда настроен на то, чтобы различать эти, а не иные формы (даже если его уже наталкивают на возможность внезапного растворения, обещают плодотворную неопределенность, если он наблюдает кризис традиционных конфигураций, призыв к бесформенному, который проявляется в соборах позднего Моне) и в эстетическом дискурсе Кандинского. Дискурсе, в котором беспредметный образ рассказывает сам о себе, одновременно являясь эпистемической метафорой порождаемого им мира.

Отсюда и отказ от иллюзорности прямой перспективы и «стремление сохранить картину как живопись на одной плоскости» [Степанов 2004в: 117].

Семантика рисуночного растяжения пространства, использование минимальных композиционных схем, элементы с геометрической формой, цветом, фактурой, графический символизм композиций Кандинского соприкасаются семиотически («во вневременном мире форм», по выражению Ю. С. Степанова) и с пространством древнерусской фрески и иконы, и с «бустрофедоном» экзотического этнического искусства. Живописная конфигурация Кандинского мотивирована со стороны «духовного противоположения» (В. В. Кандинский) между денотатами, транслирующими в эстетический знак культурные ценности, и суммой синтаксических отношений элементов, формирующих гибридный коллективный образ.

По мысли У. Эко, к такому «противоположению» художник стремится почти всегда, «даже тогда, когда изображает конфигурацию, где случайность оказывается самой высокой» [Эко 2004: 197].

Борьба тонов, — писал Кандинский, — потерянное равновесие, падающие «принципы», неожиданные удары барабанов, великие вопросы, по-видимости, бесцельные устремления, по-видимости, разорванность исканий и тоски, разломанные цепи и связи, соединяющие многое в одно, противоположения.



Противоречия — вот наша гармония (цит. по [Степанов 1997: 171]; здесь курсив Кандинского. — О. К.).

Интересно, что опыт В. Кандинского по «конструированию произведения искусства из отдельных образов вещного мира» (Ю. Степанов) провоцирует подлинно научную проблему, заявленную Э. Бенвенистом как проблема «общности теории языка и теории искусства», которая обнаруживается и объясняется благодаря семиотическому подходу, столь явственно явленному в практике художественного творчества В. Кандинского.

Сходство между языком и искусством и, как следствие, между лингвистическими представлениями и представлениями эстетическими состоит в реализации принципа знака как общесемиотического принципа и в реализации широкого спектра семантических мотивационных схем, соединяющих в одной культурной (языковой и художественной) форме комплекс актуальных смысловых концептов, каждый из которых, попадая в эволюционный ряд знаковой изменчивости, участвует в процессе смыслопроизводства и образотворчества. По отношению к двум последним языковая форма закрепления какого-либо смысла является наиболее типовой схемой семантических, ментальных и культурных зависимостей. При этом следует подчеркнуть, что и в языке, и в искусстве суть знакового принципа открывается через соположение, сопоставление конкретных образов единичных предметов через «конструирование из отдельных образов вещного мира» [Там же: 144].

Говоря неформально, тождество теоретических построений языкознания и искусствоведения и их объектов выражается в изоморфизме строения и организации разных по своему характеру описываемых ими знаковых систем. А главное — в принципиальной ориентированности этих систем на иконизм как свойство используемых в этих системах знаков. Акцент на «сообщении» придает соответствию между языком и искусством собственно семиотический характер, тем более что в основе общей логики его построения лежит одна и та же модель: «Язык представляет собой объективно существующий наиболее полный образец иерархической системы», в котором воплощен конструктивный принцип сходства теории языка и теории искусства: принцип «единичное — особенное — всеобщее».

Категоризация действительности в языке и искусстве дистрибутивна, сочетаема и носит композиционный, избирательный и в то же

время иерархичный характер. Подобно тому как композиция и монтаж в художественном произведении — аналог дистрибуции в языке, уникальность в искусстве «средств построения особенного из материала индивидуального» отвечает уникальности одновременно целостным (холистическим) и анализируемым (расчленимым) средствам создания производных слов самого языка. Подобно образу в искусстве, содержательная расчлененность (выделимость) объективируемой в образе ментальной (концептуальной, когнитивной) структуры соответствует формальной расчлененности тела знака в языке. Принцип иконичности, единый для всех знаков смешанного типа, пронизывает все устройство сообщения в целом, открывая возможность «наращения» его двойственности и мотивированности в процессах автокоммуникации и контакта с языковым и эстетическим знаком извне.

Как справедливо заметил Ю. С. Степанов, «в искусстве, прежде всего реалистическом, образы предметного мира лишь тогда могут стать формой человеческого, духовного содержания, когда они воплощают сущность самого предметного мира. Листва, ручей, небо в пейзаже, льющееся молоко (как на известной картине Вермеера), блики солнца и персиков (как на картине Серова) не кодируют элементы содержания, а выражают свою собственную сущность. Сопологаясь друг с другом в пределах одного произведения искусства, такие предметные образы реализуют каждый какую-либо сторону более глубокой сущности — “особенного”. Но только выражая свою собственную сущность, они могут нести отличное от них самих духовное содержание, относящееся к миру человека. Таким образом, мы приходим к выводу, что знаковый принцип в искусстве, как и в языке, не реализуется непосредственным соединением “смысла” и “формы”, “значения” и “звука”, а что это соединение опосредовано целой иерархией — языка в одном случае, отдельного произведения искусства в его внутреннем строении — в другом», и что эта иерархия основана на конструктивном принципе «особенного» [Степанов 1997: 144, 145].

В свое время Ю. М. Лотман обратил внимание на параллелизм форм лингвистического и художественного сознания [Лотман 1984: 347], определение типов которого может представлять самостоятельный научный интерес. Здесь же важно заметить, что семантические схемы такого параллелизма также носят знаковый характер и представляют собой сферу действия оператора абстракции, приобретающего значительный вес в экспериментах с символьным и фигуративным материалом. Более того, лингвистическое сознание проникает

в самые основы образотворческого процесса. «Живопись — единственный вид искусства, который не может освободиться, даже отчасти, от знаковости. Она является более знаковой, если не более лингвистической, чем сама литература», — писал по этому поводу Морпурго-Тальябуэ (цит. по [Долгов 1990: 299]).

Примечательно, что подобные соответствия или параллели отмечены не только применительно к образотворческому процессу начала XX в., к творчеству кубистов и импрессионистов, как у Ю. М. Лотмана, но и по отношению к явлениям предренессансного характера. Так, о влиянии лингвистического мышления на Джотто пишет М. Баксендолл, который, по мнению Ж. Базена, идет здесь за Маурицио Боничетти (детальнее см. [Базен 1995; Баксендолл 2003]).

Методологическая ценность подобного исследования очевидна: она позволяет разобраться в таком сложном конструкте, как стиль в искусстве, предоставляя исследователю-аналитику ясные и содержательно строгие аналоги-корреспонденции: так, по Ю. М. Лотману, кубистические натюрморты, подчеркивающие разложение объекта на плоскости и явную геометричность изобразительных форм, соответствуют конструированию и выделению лингвистических конструкторов, фонем и синтаксических композитов, подобно абстрактным образам, существующим лишь через отдельное и особенное в языке: «подобно тому как футуристы в “самовитом” слове воскрешали осязательность и значимость фонемы, кубисты делают воспринимаемыми и значимыми пространственные формы вещи», а «синтетическая тенденция, проявляющаяся в натюрмортах Сезанна, может быть сопоставлена с законами построения связного текста» [Лотман 1984: 347].

В этом отношении принцип «внутренней композиции» В. Кандинского сродни принципу фокализации и активированию топика, теме сообщения (принцип тематизации Р. Томлина) в начальной позиции синтаксической конструкции и выделению на первый план наиболее актуальной для говорящего информации.

Любопытно, что теория отображения (mapping) когнитивных функций на грамматическую структуру и экспериментальная верификация каузальных связей между языковыми и когнитивными явлениями носят подчеркнуто визуально коммуникативный характер и опираются на возможность перцептивного отображения языкового материала. Принцип «внутренней композиции» В. Кандинского, кажется, как нельзя лучше демонстрирует лингвистические основания образотворческого процесса.

Имя В. Кандинского не случайно всплывает в контексте лингвофилософских и семиотико-искусствоведческих исследований как образец достаточно строгой и вместе с тем органичной (всеобщей) теории искусства, близкой к языкотворческому теоретизированию.

Введение понятия «формы как абстрактного существа» в чем-то сродни введению понятия фонемы как минимальной сигнификативной единицы языка, не говоря уже о том, что В. Кандинский ставит на первый план две кардинальные составляющие любого пластического искусства — абстрактность и линейность как два существенных признака «художественной формы».

Характерно стремление В. В. Кандинского выделить «идеальный» элемент художественной формы, не знающий ни времени, ни пространства и являющийся на самом деле образцом знакового абстрагирования.

Понимание В. В. Кандинским формы как «абстрактного существа» предвосхищает теоретико-лингвистические и эстетико-культурные исследования семиотиков и дает надежду на прозрения в области подлинно эстетического дискурса, адекватного самому произведению искусства. Кроме прочего, В. Кандинский намекает нам на необходимость отправиться в художественно-образительные леса, чтобы отыскать там идеального искусствоведа, страдающего идеальной формой лингвистической адекватности выражения своих наблюдений.

Необходимо отметить важный аспект концепции искусства В. Кандинского — ее атропный, антропологический характер: чтобы художественная форма состоялась, должна установиться подлинная гармония между «вещью» и «душой человека, созерцающего предмет искусства», и этот этический аспект теории В. Кандинского повышает ее статус в сравнении с любыми опытами художественной адекватации, т. е. «вызволения души, сути вещи из природного явления».

В. Кандинский абстрагирует даже не технику письма, он абстрагирует саму «внутренне живописно звучащую вещь», каковой он считал картину.

В более широком историко-культурном и семиотическом отношении вырисовывается еще одна параллель — на этот раз уже с собственно метазнаковой практикой «транспозиции» знаков разных видов искусств. Нам представляется, что эта подлинно семиотическая проблема (проблема не потеряла актуальности и сейчас, что подтверждают новейшие исследования межвидовой транспозиции и эволюции знаков) также была предвосхищена Кандинским. Более того,

именно характер постановки этой проблемы и ее практического освоения в рамках лирической абстракции снимает, как кажется, упреки в «полном отмирании живописной семантики» (Р. Якобсон), не раз раздававшиеся в адрес Кандинского.

Функционирование знаков живописной абстракции в иконическом, индексальном и символическом модусе, ориентированность композиций и импровизаций В. Кандинского (самые характерные — V, VI, VII) на суммарное использование знаков разного типа, снятие ограничений на индексальность, создание на основе автономного кода самостоятельной интерпретанты эстетического знака — все говорит о допустимости включения имени Кандинского в ряд основоположников отечественной науки о знаковых системах, пусть не прямо, не конкретно, а опосредованно давшего свою разработку центральных проблем семиотики — таким как знак, значение, форма, тело знака, его прозрачность, организация, коммуникация, прагматика знакового пространства.

Именно необходимостью оценить по достоинству вклад В. Кандинского в развитие современных семиотических, психологических и лингвофилософских теорий продиктована настоящая статья.

Корни многих лингвофилософских и эстетических идей сегодня возводят к Э. Гуссерлю, Р. Ингардену, М. Хайдеггеру, М. Мерло-Понти.

С не меньшим основанием их можно возводить к лирической абстракции и символизму В. Кандинского, показавшего скрытые возможности построения теории знака, объединяющей лингвистику, философию и искусствоведение.

## **30. МОТИВ УЧАСТИЯ ЯЗЫКА В ЕВРЕЙСКОМ ИСКУССТВЕ XX В.: «АВТОПОРТРЕТ» ЭЛЬ ЛИСИЦКОГО (1924) В АСПЕКТЕ ВЕРБАЛЬНО-ВИЗУАЛЬНОГО СИНТЕЗА**

Область соответствия слова и живописи всегда привлекала внимание искусствознания и культурологии как семиотически наиболее напряженная из всех зон знаковости. Меж тем, признавая отношения языка к живописи как бесконечно множественные (М. Фуко) или ориентированные на гибридизацию и трансмутацию знаков формы обеих семиотических систем, искусствоведение рассматривало соотношение пластики и текста исключительно в плоскости прямого или опосредованного участия языка в изобразительной деятельности. Как правило, речь шла о вербальных интервенциях в живопись со стороны барочной, авангардной, сюрреалистической, концептуальной и — шире — постмодерной художественной практики, в рамках которой вербальный компонент рассматривался в качестве основы метафоризма визуального текста, части его риторической структуры или единицы его семантико-композиционного построения. Сегодня большей частью речь идет о построении визуального нарратива с учетом вербального страта его структуры.

Понять же, *каким образом* «естественный язык определяет некоторые сегменты мышления художника, задавая те или иные стратегии визуальной наррации» [Злыднева 2013], традиционное искусствоведение и вовсе не стремилось, и лишь в недавнее время «цунами вербально-визуальной идеографичности» (Н. В. Злыднева), захлестнувшее процесс формообразования, заставило искусствоведение и теорию культуры обратиться к изучению проблемы визуально-вербального синтеза в практике искусства XX—XXI вв. В этом мы усматриваем актуальность обращения к вербально-визуальному синтезу в контексте теории и практики визуального искусства наших дней. Но решить эту задачу хотелось бы на определенном материале, обладающем исклю-

чительной выразительностью, соединяющем в себе элементы имплицитной и эксплицитной вербальности, но, главное, расположенном на семиотической шкале вербального и иконического где-то посередине. Во всяком случае, этот материал должен отвечать условию проходимости теста на конкретность знаковой трансмутации и синтеза, а также адекватности его интеллектуального обобщения. Именно поэтому мы обратились к материалу еврейского искусства начала XX в., к творчеству и теории искусства видного представителя еврейского и мирового авангарда — Эль Лисицкого. Обращение к творчеству Эль Лисицкого, как и к материалу авангардного искусства, имеет свою аргументацию и основание. Прежде всего оно состоит в том, что именно в недрах теории и практики авангардного искусства, не без влияния идей А. Бергсона, К. Фосслера, Л. Шпитцера, В. Кандинского, Г. Шпета, Н. Марра, М. Матюшина, С. Эйзенштейна и, не в последнюю очередь, К. Малевича, Эль Лисицкого, сформировалось продуктивное представление о том, что искусство не может быть полностью автономно от сферы Логоса и что поиск новой формы искусства, нового его языка, не может вестись вне соответствующих поисков новой естественно-языковой образности; о том, что языки искусств и естественный язык находятся в отношениях взаимной дополнительности.

Много позже эту мысль замечательно сформулировал Готфрид Вильямс, суммировав существующие теории о соотношении естественного языка и имажинативного восприятия:

В представлении слова всегда заключена связь с неким квазиобразным мысленным явлением (Sinnenschein), в представлении образа — связь со смыслом, доступным только через слово. Слову неотъемлемо принадлежит некий затемненный образ, образу — некое приглушенное слово [Гаспаров 1996: 265],

но важна степень различимости этой «приглушенности» и «затемненности». В их определении состоит одна из задач настоящей статьи. Но Эль Лисицкий выбран не только поэтому. Причиной этому во многом является и бесспорная связь русского и украинского конструктивизма с обширным полем феноменологических и герменевтических идей, пик активности которых как раз и приходится на 20—30-е гг. XX в. Как известно, Эль Лисицкий является активным деятелем «рационалистического» конструктивизма, захватившего в 30-е гг. прошлого столетия ведущие методологические и историософские позиции, прежде всего в области изучения языка и искусства [Иванов Вяч. Вс. 2008:

9—17]. Кроме прочего, фигура Эль Лисицкого с отчетливостью выделяется из состава деятелей авангарда как фигура наиболее лингвистически (подобно В. В. Кандинского) ориентированного художника, что, впрочем, характерно именно для еврейской специфики авангардных процессов, поскольку именно еврейское искусство максимально связано с вербально-визуальной национальной традицией. С его именем связана и весомая экфрастическая, а также теоретико-манифестарная художественно-теоретическая практика, позволяющая говорить о Л. Лисицком как о художнике, размышления о живописи которого, об искусстве и его перспективах, так или иначе, проходят через вербальную проблематику. К именам лингвистически ориентированных теоретиков и практиков искусства начала XX в. В. Кандинского, С. Эйзенштейна, К. Малевича — имя Эль Лисицкого должно быть с необходимостью присовокуплено. С известной долей справедливости мы рассматриваем подобное утверждение как следствие разрешения еще одной из задач нашей работы.

Суть постановки вопроса, предпринятая в нашем исследовании, несколько иная, чем просто констатация синтетической ориентированности творчества Лисицкого и еврейского авангарда на слово. Главным образом нам необходимо определить, **как** лингвистическое сознание проникает в самые основы искусства, или, говоря иначе, словами А. Раппапорта, понять, каким образом «вербальное мышление оспосабливает зрение умением видеть то, что имеет смысл, а не только то, что оставляет свой след на сетчатке» глаза [Раппапорт 2004: 84]. В этом мы видим цель предпринятого исследования, достичь которую позволит именно семиохудожественная, искусствоведческая и культурологическая интерпретация произведения еврейского искусства.

Несмотря на то что к личности Эль Лисицкого и к историческому авангарду в последнее время интерес значительно усилился, исследования, аналогичные нашим, не предпринимались. В конце 80-х гг. XX в. Вяч. Вс. Иванов представил развернутое исследование монтажа как принципа построения в культуре XX в., в котором привлек идеи Эль Лисицкого в качестве аргумента концепции монтажа как связующего звена между поэзией и изобразительным искусством, между словесным творчеством поэта и графическим художника [Иванов Вяч. Вс. 2008: 129—155], в частности идею изобразительного единства книги Эль Лисицкого [Лисицкий 1963]. В контексте проблематики синтеза радикальной авангардной художественной формы творчество Эль Лисицкого было рассмотрено С. О. Хан-Магомедовым [Хан-Магомедов 1990].



К интерпретации творчества Эль Лисицкого «авангардного» *sub specie* Лисицкого «еврейского» подошел А. Бирнхольц, а с точки зрения стратегии формообразования и культурной символизации с реконструкцией культурных знаков еврейского и, соответственно, вербального, идиоматического еврейского символизма с этим блестяще справился И. Духан [Духан 2004]. Классическими стали также посвященные разбору культурной, художественной и символической основы творчества Эль Лисицкого труды Хаи Фридберг и Леонида Кациса [Кацис 2000]. Непосредственным стимулом к написанию настоящей статьи и прямым источником материала, который мы заимствовали для самостоятельного авторского разбора, стала работа О. Бурениной, рассмотревшей «автопортрет» Лисицкого в контексте механизмов визуализации абсурда; а также исследования бесспорного лидера в изучении вербально-визуального синтеза — Н. В. Злыдневой, обратившейся к творчеству Эль Лисицкого в связи с проблемой видовой интермедальности в искусстве [Злыднева 2013]. К «общим» авангардоведческим работам, раскрывающим специфику творчества Эль Лисицкого как конструктивиста и реформатора пластической формы, следует отнести работы Г. Казовского, Дж. Боулта, Г. Коваленко и др. (см. [Український модернізм 2005]).

Теоретический аспект вербально-визуального синтеза как семиотической минимализации и результата дискурсии в контексте визуального искусства XX—XXI ст. был рассмотрен нами в разделе, посвященном минимализации и дискурсивному синтезу, в настоящем издании. Нет ничего случайного в том, чтобы видеть явление вербально-визуального синтеза в творчестве художника, чей символический язык сформировался и организовался на основе визуальной и вербальной традиции восточноевропейского еврейства.

Как показала Х. Фридберг [Фридберг 2002], не только символика и аллегоризм выражения идеи торжества высшей справедливости, добра над злом, жизни над смертью, не только соотношение национальной изобразительной традиции и ценностей идишкайта апеллируют к вербально-визуальной традиции восточноевропейского еврейства, но и сами стратегии формообразования и построения визуального нарратива прямо могут быть объяснены с точки зрения этой традиции. Принципиально важным оказывается другое: Эль Лисицкий всей логикой построения своей художественной судьбы, особенностями дарования, умением балансировать на линии австро-немецкого сецессиона, дармштадтского эстетизма и витебско-берлинского супрематизма и конструктивизма

органично ориентирован на симультанализм, интермедиальность и синтез, что и позволило С. О. Хан-Магомедову вывести Эль Лисицкого из круга стилиобразующей полемики и определить особенность его дарования как синтетическое [Хан-Магомедов 1990]. Идея синтетизма, выявленного в ракурсе интеграции взаимозависимых частей, представленного как синтетизм знака, видения и слова вообще, характерна для супрематизма и рационального конструктивизма. Но это же и идея семиотической минимализации, представленной в художественной практике визуального искусства XX в. как дискурс и как процесс знакообразования. Мастером такой семиотической минимализации проявил себя Эль Лисицкий в своих конструктивистских опытах смыслообразования и формопорождения в 20—30-х гг. начала XX столетия. Суть минимализации близка самому понятию знакового замещения, а потому неслучайным выявляется та двойственность пластического мышления, которая с очевидностью выразилась в работах мастера 20—30-х гг., но которая обязана своим появлением раннему «еврейскому» стилю: выверенный геометризм и семантический колоризм Хад-Гадьи 1919 г., чей графический язык приближен к идиоматической иероглифике языкового высказывания, отчетливый фигуративизм символических графических форм плакатного языка Эль Лисицкого и монтажная нефигуративность визуального нарратива позднего Лисицкого, построенная на основе динамического зрения и вербально-визуального синтеза. Эта двойственность позволила вылиться творческому напряжению художника в новонайденную пластическую графему-жест (выражение И. Духана) и живописную супрему, которая стала видимым обобщением семиотической минимализации и культурной дискурсивной стратегией, обобщившей в своей пластической форме и семантику еврейского, и семантику космогонической абсолютности, явленной в формах планиметрических проекций, вертикально устремленных вверх геометрических объемов и ясной и логичной тонально-цветовой проработкой поверхностей. По удачному выражению И. Духана, это связано с последовательным преодолением пространственно-временного характера живописи, с работой над категорией времени в искусстве и «трансгрессией невидимого в изобразительное» [Духан 2004: 328].

Эта трансгрессия могла состояться только на основе лингвистического субстрата изобразительной деятельности. Лингвистический характер проунам Лисицкого доставляет не только восприятие их как нарративных символических высказываний-жестов, но и само желание эмблематизировать конструктивистскую композицию на основе

культурологически и семиотически понятых соотношений между словом и живописью как «вещью культуры»: там, где «слово смело идет за живописью», сама живопись неминуемо стремится к своей лингвистической объективации, «в определенных культурно-семиотических ситуациях проявляет тяготение стать словом» [Лотман 2005: 495].

Это хорошо видно уже на малевическом квадрате и общей увлеченности идеей значимого нуля формы. Ведь в абстрагированно понятой пластической форме происходит минимализация этой самой формы, вследствие чего некая знаковая множественность предстает в образе единичного. Но не только предстает, а и аккумулирует в себе всю интегративную систему целого. Так, «Квадрат» авангардиста свидетельствует о том общем и специфичном, что составляет природу «минимализации» в плоскости соположения форм языка и искусства, но в то же время и то, что их объединяет: сложная структура взаимозависимости разнородных элементов в одном целом, в синтезе. У Эль Лисицкого это нашло, между прочим, выражение не только в «Искусстве и пангеометрии», но и в «Сказе о двух квадратах». Минималистская и семиотически межвидовая программа изобразительной деятельности Лисицкого запрограммирована в его творчестве вербально-визуальной синкретичной традицией еврейской культуры, построенной на основе слова, но тяготеющей к его последовательной визуальной символизации. Не случайно сам Лисицкий думал осуществить свой сказ при помощи кинематографа, чью монтажную метафорику он осознал на войне звуко-зрительной и словесной синтетичности одновременно с С. Эйзенштейном. Кроме прочего, монтажная специфика визуализации в искусстве начала XX в., когда зрительная метафора, метонимический перенос, визуальные литоты и гиперболы, параллелизм и другие риторические фигуры, вошедшие в плоскость живописного нарратива, сама зрительность стремится приобрести черты слова, и в более общей перспективе — приобрести черты словесного знака. Очевидным подтверждением этому является рассмотрение искусства Эль Лисицким сквозь кристалл числовой мереологии, через идею числа как такового; через пристальное внимание к идее нуля как значимого отсутствия, значимой величины, реализующей себя через соположение синтигматических и парадигматических форм. Такая идея семиотического нуля нашла свою кардинальную разработку именно в лингвистических фонологических построениях, в работах Якобсона 20—30-х гг. XX в.

В самом деле, квадрат Малевича, проун Лисицкого как «манifestация нуля», по собственному же выражению художника, порождает

не только эру пространственно-временной относительности, но и эру лингвовизуальной концептуализации мира, «семантизации мира по принципу живописи», но сама эта семантизация зависит от итерированного в ее структуру лингвистического субстрата. Так и в фонетике естественного языка: фонема, остающаяся в пределах знаковой невыраженности семантики, нуля смысла, становится дифференцирующим инструментом, полностью себя реализующим в совокупности своих аллофонов. Проун как визуальный текст-фонема реализует себя в цепи визуальных аллотекстов. Поэтому так принципиально важно, что и супрематизм, и конструктивизм Малевича и Лисицкого зиждется на рекурсивно повторяемых механизмах образности и сериации. И если вертикализм проунов Лисицкого акцентирован зрительной стратегией и расподоблением точки зрения, сменой угла зрения (именно так обстоит дело, по мнению И. Духана, см. [Духан 2004]), то цветовое их «безвесие» и планиметризм их плоскостного решения не в последнюю очередь мотивированы со стороны языка и лингвистического мышления. И совершенно оправдано, что архитекторы Лисицкого тяготеют к фигуре палимпсеста, свойственной риторике всей авангардной пластики. Аналитизм фигурин Лисицкого, проявляясь в построении планиметрических объемов, постепенно перерастает в синтетизм формы, поскольку их визуальная семантика и морфология рождаются на уровне дискурса и интерпретации формы, стирая всяческое различие между вербальным и визуальным модусами изобразительности, не требуя разграничения принципиально атомарных или гибридных знаков. Первичным здесь становится идея-концепт, реализованная одновременно и в языковой, и в пластической форме. В качестве языковой формы выступает имя художника, его подпись и название картины, а также словесная формулировка ее содержания. Если явной вербальности нет, ее замещает визуальный знак, в своей природе тяготеющий к трансмутации в знак словесный. В случае с Лисицким аналогия его проунов с фонемами и синтаксемами естественного языка очевидна. Нет нужды повторять и об особом отношении Лисицкого к каллиграфическо-шрифтовой игре в его Хад-Гадье или более поздних работах, напр. в оформлении обложек журнала «Вещь», в плакатной графике, книжной иллюстрации. Об умении синтетически обобщить графему, цвет, имя и фигуративный элемент композиции проникновенно пишет, анализируя Хад-Гадью, Х. Фридберг [Фридберг 2002].

И. Духан замечает, что для скоростного зрения Лисицкого был характерен не просто монтаж и синестезия элементов формы, но

и стремление этой формой «рассказать» концептное содержание нечто, что глаз не видит, а что можно только выразить символической формализацией, например уподобление абстрактной или фигуративной конструкции языковой букве: «В синагоге я пролетал по буквам, лишившись тела и крови», — цитирует в этой связи К. Малевича белорусский искусствовед [Духан 2004: 334].

Нам кажется, что такая же пробежка по буквам, когда буквенный ряд языка становится фигуративным элементом и обратно, в большей мере свойственна и монтажному в своей основе пластическому мышлению Лисицкого. А там, где есть монтаж, где есть интерференция изобразительных целостностей, — там неизменно участвует язык как механизм культурной трансгрессии антропных смыслов.

Ярким примером названной интерференции является «Автопортрет» Эль Лисицкого 1924 г. Идея монтажа как ритмико-метрического и пространственного построения отразилась со всей зрительной прямоотой и в нем. Эстетика полета, хорошо знакомая по витебским и парижским работам М. Шагала, как бы реализует одну из языковых паремий, но в данном случае говорит о том, что в формировании зрительного образа в данном случае языковому концепту отведена ведущая роль (ср. у Б. Гаспарова в [Гаспаров 1996: 269]: «в формировании языкового образа зрительному представлению принадлежит решающая роль»). Соответственно, Лисицкий не просто реализует, подобно Шагалу, метафорику визуальной формы — «полет фигуры—полет тела», «полет—душа» (ср.: «душа порхает», «душа поет» в значении «летит»), но это и целостная визуальная метафорика творческого акта, связанная с высотами духа и материальной низменностью тела. Поэтому так важен для абстрактных супрем Лисицкого вертикализм и игра двух- и трехмерным пространством. Не забудем, что супрема есть внешняя, верхняя точка чего-либо, знак облика чего-либо, а это в чистом виде семиотическая минимализация как зрительно-вербальная ощутимость мира. В центре композиции располагается языковой концепт «ich» художника, вписанный в фигуру, парящую рядом с птицами. Этот концепт практически полностью определяет построение графической формы, устраивая ее композитарную целостность на основе контраста кругового и диагонального ритмов. Лисицкий, оставаясь в принципе в пределах графической формы, трансгрессирует в идеографическую вербальность, не только укрупняя присутствие лингвального элемента калиграммами визуального ряда, но и переводит экфрастическое сопровождение графического образа в разряд

визуально-вербального кентавризма (термин наш. — *О. К.*). Перед нами особенный, вербально-визуальный билингвизм, свойственный авангардному мышлению Лисицкого, как и мышлению иного символиста пластической формы, Кандинского. Сам текст на немецком языке с вкраплениями итальянского выводит в лингвистическом смысле на первый план пропозитивную семантику факта («в один весенний день Па среди бела дня с Дотторе Маджико случилось приключение» (источник примера в цитате [Буренина 2004а: 188—241])) и пропозициональную установку видения — говорения («на Лаго-Маджоре, что зовется великим озером»), причем добавляя к сплаву графических и буквенных форм еще и фонетическую паронимическую аттракцию: Лаго-Маджоре — *Дотторе Маджико*; Маджоре — *Дотторе*; двойное *-дж-* и двойное *-тт-*, тем самым скругляя графическую форму подобно графическому и калиграмматическому «О» всей композиции автопортрета на письме Лисицкого. Использование словесного комментария, который графически окольцовывает фигуративный ряд, здесь то же, что и в кольцевых композициях Хад-Гады, а графическая вязь и полнота фигуративного ряда, вероятно, восходит к *hogog vasu* еврейского мизраха. О. Буренина, анализируя этот портрет, говорит о знаковых трансформациях внутри графической формы: насос — фигура человека — носовой платок — птица — буквенная графема. Это действительно так. Но нам отрадно констатировать, что семиотический характер этих мутаций очевидно повторяет синтаксическую структуру естественно-языкового высказывания, в котором морфология грамматической формы отчетливо линейна и иконически воспроизводит когнитивные предпочтения говорящего: субъект, объект, предикат, локус, адвербатив, атрибутив; группу имен и группу глаголов и т. п. Очевидно, что перед нами явная сопоставимость с законами построения индоевропейского предложения, где все элементы грамматически согласованы и семантически конгруэнтны. Модификация образа в вершине зрительной цепочки в графему апеллирует не только к барочной анаграмматике и азбуквальности Джойса, но и к экфрастической изобразительности новейшего времени, суть которого — комментарий и интерпретация собственного же изображения. Перед нами одновременно и визуальный нарратив и его автоэкфрасис. Совершенно справедливо пишет по этому поводу О. Буренина, говоря о том, что при внешней избыточности языковых формул-подписей «графические изображения и слова, “кивая” друг на друга, переходят друг в друга и создают новые смыслы» [Там же: 215].

Семантика графических единиц в «автопортрете» не просто параллельна семантике языковых единиц, — целостность формы поддерживается самой семиотической трансмутацией визуального в вербального, так что темой автопортрета может стать автоэкфрасис и автоперевод знаков одной семиотической системы в другую.

Меж тем такой перевод реализуется только в пространстве культуры, к которой отсылают зримые вещи как воплощенные словесные формы и слова как опредмеченные и материализовавшиеся идеи-вещи. Важным оказывается и то, что при такой постановке вопроса «автопортрет» приобретает характер металингвистического высказывания, одновременно обращенного и в сторону языка, поскольку в этом высказывании обыграна анаграмма и грамматическая аберрация формы (насос-сосна, *Die Pumpe*), так и в сторону пластической формы, если иметь в виду значимость S-образной кривой в искусстве, что замечено О. Бурениной [Там же: 215]. Важно, кроме названного, еще и то, что графически диффузное построение, проходя через языковой дискретный ряд, обретает свою целостность в буквенной анаграмме, отсылающей к языковой метафоре живописного творчества как такого, в частности к джоттовскому «О», породившему, в свою очередь, соответствующую языковую формулу: «Искусство, прекраснейшее за джоттовское О».

Таким искусством по праву является искусство Эль Лисицкого, более лингвистичное в своей основе, чем это было принято думать до недавнего времени.

На основании сказанного сделаем следующие выводы: прежде всего, в искусство Эль Лисицкого вербальность инкорпорирована не только как метафорический и риторический арсенал пластической и графической формы, а как неотъемлемый компонент ее морфологии. Стратегия визуализации у Лисицкого мотивирована со стороны лингвистического дискурса, и ее интерпретация осуществляется в нем и посредством языковой объективации. Не эксплицитная в основном творчестве Лисицкого, она становится выраженной в метаописаниях и метанарративных визуальных формах, когда необходимо откомментировать полученный образ и проявить способность к эпитетическому началу художественной деятельности. Зрительный код Лисицкого не автономен, а трансмутируем в лингвистический модус. В творчестве Эль Лисицкого характер его дарования проявился не только в синтетической способности к интеграции знаков пластической формы разной семиотической направленности, а и в вербально-визуальном синтезе, корни которого уходят как в традиции еврейского авангарда, так и в общеевропейскую мировую авангардную практику.

## 31. «ЖИВОПИСЬ, СМЕЛО ПОШЕДШАЯ ЗА СЛОВОМ»: БАРНЕТТ НЬЮМЭН И ПРОБЛЕМА ВЕРБАЛЬНО-ВИЗУАЛЬНОГО СИНТЕЗА

«Живопись, смело пошедшая за словом». Этим удачным определением В. П. Григорьева, призванным охарактеризовать современный художественный процесс и его историко-культурологическую подоплеку, вызывающую в памяти ассоциации к историческому авангарду и американской пластической революции 50—60-х гг. XX в., мы воспользуемся, чтобы дать аналитическую интерпретацию живописного эксперимента американского абстрактного экспрессиониста Барнетта Ньюмэна, чье творчество Бецалелем Наркисом вписано в современную историю еврейского искусства.

Еврейские аллюзии Бецалель Наркис связывает с творчеством Барнетта Ньюмэна исключительно в силу повышенного «еврейского» самосознания художника и той своеобразной поэтики *zip-paintings*, которая выделяет Ньюмэна из всего ряда постполлоковских абстрактных экспрессионистов, наряду с М. Ротко и Э. Рейнхардтом и Ивом Кляйном [Наркис 2002: 22, 23].

Наряду с объективным желанием усмотреть в ньюмэновских композициях революцию пространственно-цветовых экстрактных частных и новое понимание изобразительной плоскости как регулярного изобразительного поля, самой геометрикой которого (синтагматикой в семиотическом смысле или геометрической синтактикой в лингвистически-пластическом смысле) заложена топологическая аберрация и контраст линии и фона, — возникает желание развернуть анализ нефигуративной поэтики Ньюмэна в новом направлении, а именно рассмотреть ее как рефигурацию языковых структур и лингвистического сознания самого художника.

Иными словами, нам необходимо воспринять живописную абстракцию Ньюмэна не как очередную визуальную репрезентацию реальности и мистического еврейского мира, а как сложение на основе новых семиотических трансмутаций (преобразований «переводного» харак-



тера, когда коды одной семиотической системы переводятся на «язык» другой) некогда единого изначально, но сегодня расшатанного равновесия между «словом и изображением» [Злыднева 2001: 130—143].

Скрытое в онтологии живописной абстракции слово предстает как принцип ее формообразования и лейтмотив содержательного отражения еврейской мистической традиции. Кроме прочего, этот принцип позволяет подтвердить суждение Б. Наркиса, что «выбор существующей и создание новой формы выражения еврейского самоощущения зависит от формы самосознания художника», в большей мере ориентированного, добавим уже от себя, на скрытые и органично встроенные в природу креативной способности художника структуры естественного языка. Таким образом, Барнетт Ньюмэн предстает как художник визуально-вербального синтеза и фрактального соположения лингвистических и пластических структур в органичном художественном целом.

В обосновании точки зрения, суть которой состоит в утверждении того, что основным мотивом формообразования и формирования поэтики абстракции Барнетта Ньюмэна является мотив конструирования живописно-визуального произведения не только как пространственно-временной и медиагибридизированной композиции, но, прежде всего, как композиции интермедиальной, даже супрамедиальной, органика которой построена на основе вербально-визуального синтеза, и заключается задача настоящего исследования.

Нельзя сказать, что творчество Барнетта Ньюмэна не исследовалось в отечественном искусствознании. Его специфике посвящены отдельные работы, охватывающие историю искусства второй половины XX в. и затрагивающие творчество американского художника в контексте форм и способов визуальной репрезентации содержательных и пластических ценностей искусства новейшего времени [Андреева 2007: 53—55]. Мощным подспорьем новых исследований творчества Ньюмэна, в том числе и в указанной перспективе, является манифестарное и теоретическое наследие самого художника [Newman 1992], а также исследования философов постмодерна, вводящих творчество Ньюмэна в контекст современных визуальных практик, в частности исследование Лиотара [Lyotard 1984: 99—105].

Из предметно-содержательных репрезентаций семантики абстрактной поэтики Ньюмэна следует считать исследование Игоря Духана, вскрывшего не только архитектурно-темпоральный характер живописи американского экспрессиониста, но и еврейский кон-

текст ее смыслопорождающих пластических операторов [Духан 2001: 264—275]. Отметим, что в интересующем нас отношении исследование творчества Ньюмэна не предпринималось. Частично мы касались его в контексте репрезентации еврейского топоса силами живописной абстракции, укорененной в «семантике глаза» XX ст. в неменьшей степени, чем творчество русских и украинских авангардистов (см. об этом в очерке № 14).

Аналогия изображения с естественным языком в случае Ньюмэна напрашивается как бы сама собой и задается со стороны ортогонально ориентированной геометрической топологией абстракции художника. С завидной регулярностью Ньюмэн воспроизводит варьирование линии и фона, играя вертикалями и горизонталями вытянутого прямоугольного холста, словно лингвистическими экстрактами и дифференциальными элементами, строящими целое исходя из целого. Вербальность Ньюмэна не показная и не срывающаяся в идеографическую криптографию, как в творчестве западноевропейских и московских концептуалистов. Она превращается в скрытую вербальную идеографику, не убивающую собственно живописное начало, а усиливающую его кристаллическую прозрачность и ясность. Недаром, собственно говоря, искусствоведы замечают, что пластический эксперимент американских абстрактных экспрессионистов совершается в пределах, в общем-то, традиционных форм визуального искусства, варьируется лишь техника выполнения и материал самой работы, но концепт «картины» остается совсем не тронутым. Ньюмэн оперирует линией-молнией, «зипом», словно грамматист глагольными предикатами, строящими словную конструкцию изнутри цепочки и заполняющими ее структурную схему своими лексическими (семантическими) вхождениями. Такая операциональность языка живописи между тем не является прерогативой одного Ньюмэна. Сегодня она стала фреквенталией (неполной универсалией) живописного творчества XX—XXI вв., у разных художников, апеллирующих к различным содержательно-культурным началам и живописным традициям, напр. у харьковского художника Сергея Каменного, ныне проживающего и творящего во Франции.

И для Ньюмэна, и для Каменного общей становится взаимообратимость живописной и лингвистической структур, выявляющая основной мотив участия естественного языка в построении форм абстрактной и фигуративной живописи, осознавшей к концу XX столетия, что «изображение в живописи и языке основано на эквивалентных

методах разделения и синтеза, которые организуют поток феноменов в объекты анализа, а хаос реальности во вселенскую гармонию природы» [Арасс 2010: 206]. Ср. также: «Живопись — это не язык, но, с тех пор как она создает изображение, более того, “имитирует Природу”, она осуществляется с помощью приемов, аналогичных тем, какие использует язык, чтобы объяснить реальность, преобразуя ее в Природу» [Там же: 206]. Здесь же содержится и перекрестная аргументация Ю. Дамиша и Л. Марена, свидетельствующая в пользу данного суждения.

Тектоны Каменного, как и тектоны Бэкона (кристаллоидная решетка, топологические паутиноподобные, перегородчато-эмальерные тектоны-фракталы, решетка как структурный и конструктивный принцип, определяющий знаковый характер визуальной формы), а также зипованные композиции Ньюэна, имеют общую оптико-психологическую и семантическую знаковую основу. Они суть фонемы, смыслообразующие, дифференцирующие устойчивые смыслообразующие и содержательные единицы, из которых складывается значимая морфологическая форма. Находясь в позиции нейтрализации, они предъявляют мотив, симптом перифрастической трансформации, будучи отмечены оппозитивно — отражают синтаксическую цельность и содержательность целого. Инверсия фона и фигуры, совсем исчезающей линии в «Белом огне» и «смазанность» фигуры и подчеркнутая конструктивность фона в виде четкой геометрической схемы плоскостей и пространств, сформированных линией-молнией, как, например, в «Иехошуа» Ньюэна или «Кардиограмме» Каменного, а также в *VARIA VELASQUENA* последнего, — является выражением более архаичной, филогенетически и онтогенетически мотивированной трансформацией изображения, когда «левое полушарие, утвердившись в своих главных речевых функциях, переходит к экспансии в другие сферы семиотической деятельности, в частности избирательной» [Иванов Вяч. Вс. 2007: 67].

С другой стороны, скрытый вербализм Ньюэна и Каменного можно производить от фрактальности самого мышления живописца XX в., в основе которого уже не повтор и ритм, а метр и самопорождаемая рекурсия элементов формы и образов. Уже не мазок, легкий, стелющийся, «сродни блистательному росчерку пера», как в живописи XVII столетия и рубежа XIX—XX вв., становится наглядным симптомом языкового присутствия, а сама атомарность визуальной формы, атомизация ее композиции, эллипсис мотива, шаткое балансирование

между фигуративностью и беспредметностью, а также устойчивая ориентация на порядковость числовых отношений абстрактного орнамента.

Лингвистический и семиотически знаковый характер живописи Ньюэна сказывается и в усиленном интересе художника к семиотическим медиаторам картинной формы (рама, окно, зеркало, линия, прямоугольный формат плоскости, фон как структурирующая основа изображения).

Преобладающим началом гармонии визуально-вербального целого становится объективация самого принципа визуализации как именования («изображения предметов в живописи уже есть их имена в языке, поскольку именное обозначение предметов уже дано в изображении» [Арасс 2010: 279]) и рекурсии, поскольку атомизация визуально-пластической формы и есть первый шаг к визуально-вербальной интермедиальности и гибридизации: так, если живописное впитывает вербальное из логосно детерминированной картины мира, то вербальная сигнатура в живописи сама стремится стать визуальным.

Взаимодействие регулярного поля с входящей, а порой и прорывающей его линией есть не просто устоявшийся композиционный акт, а трансгрессия именных и предикативных форм концептуализации мира, заданной со стороны языка и получившей свой убедительный живописно-пластический аналог.

Примечательно, что «логосный характер» визуального творчества художника опирается и на семиотически и культурологически мотивированный концептуарий, связанный с библейско-еврейской мистической традицией и как бы эту вербальность утверждающий в живописных структурах. «Один грамматист 18 в., сравнивая язык с картиной, определил существительные как формы, прилагательные как цвета, а глагол как сам холст, совершенно скрытый за блеском и рисунком слов, дает языку пространство для выражения его живописи» [Фуко 1977: 153].

В отношении Ньюэна происходит обратная проекция: естественный язык дает живописи логику конструктивного решения для выражения ее собственно живописных выразительных свойств и качеств.

Ньюэн оперирует линией и фоном уже не как экстрактными живописными частностями, а как концептами самой Живописи, располагая ее словарь в минимализированном семиотическом виде. Примечательно, что концептный характер ньюэновской живописи выражает уже сам характер картинной номинации, чрезвычайно важный

для Ньюмэна, поскольку имя картины задает у него семиотическую стратегию чтения визуального текста. Так, *Onement* (*Onement I*, см. ил. 22—24) как имя картины своей семантикой, восходящей к древнеанглийскому «*atonement*» [Андреева 2007: 53], задает и конструктивную логику композиционного решения картины, и символическое представление самой темы, репрезентирующей древнебиблейский мотив креации мира и «связанную с символическим представлением акта генезиса, отделения света от тьмы», столь значимым для всего творчества художника.

Лингвистическое сознание проникает в «самое само» (А. Ф. Лосев) живописной абстракции Ньюмэна, и, кроме обязательной для него серийности и фоно-фигуративного контраста, выделяющего значимые минимализированные элементы пластической формы, — становится «подстилающей линией» живописного творчества в целом. Это хорошо видно на примере работы «Кто боится красного, желтого и синего III», 1966—1967 гг. XX в. Огромное зрительное пространство красного цвета, лишь условно ограниченное с краев тонкими полосами синего и желтого цвета, задает инверсию именованности и процессуальности, реализованной художником за счет гипертрофии фона и ускользающего зрительно линейного ритма. Живопись как бы выворачивает наизнанку свою геометрию, становясь символической грамматикой, близкой к трансформационной природе естественного языка. Здесь все смыкается в целостный смысловой узел и единый композиционный центр. Здесь живопись обобщается до цветового пятна, находящегося в тесных рамках порядковых числовых отношений, задаваемых тонкой линией. Как идеал самодовлеющей целостности именованности выступает живопись Ньюмэна, лишаящую абстракцию своей традиционной суггестии и дающую возможность услышать голос самого языка, прорывающегося сквозь узкую плотину формата живописной картины. «Подавляющая волна неделимого цвета» (Е. Андреева), требующего, чтобы его опознали как цветовую массу и соответственно назвали, и линии, которая строит пространство ребрами своих образующих плоскостей, славит саму Конструкцию Живописи, сопоставляя ее язык с естественным языком. Перед нами пластическая и семиотическая трансмутация пластической формы, не просто мутирующая в образ словесного высказывания, а становящаяся архетипальным религиозным откровением-коаном, замкнувшим в себе загадки мироздания.

Семиотически важно, что происходит укрупнение сигнификата картины за счет как бы умножения основополагающего живописного начала — цвета. Происходит умножение «текста» картины за счет увеличения и гипертрофии пространства, в котором варьируемое по своему тону цветовое пятно смыкается с «точкой» естественного языка, превращенной, как у Кандинского, в самостоятельное высказывание.

Организация живописного произведения как семиотически концептной и лингвальной структуры, со времени первых работ Ньюмэна и ко времени появления нововременных работ современных художников-визуалистов, таких как, например, Ф. Бэкон, Б. Бюффе, тот же С. Каменной и др., — снимает вопрос о репрезентативности абстрактной живописи и отвечает на вызовы времени, сообразно с духом которого живопись приходит к концептуальному выражению мировоззренческих представлений, укорененных в самой семантике пластического построения. После Ньюмэна уже невозможно разлагольствовать о безъязыкости живописной абстракции. С XX в. по наши дни она обречена заострять свой коммуникативный потенциал, перестраивая свою морфологию на основе интермедальности и визуально-вербального синтеза

## 32. VARIA VELASQUENA И ПРОБЛЕМА ВЕРБАЛЬНО-ВИЗУАЛЬНОГО СИНТЕЗА В УСЛОВИЯХ ГЛОБАЛИЗАЦИИ

Процессы глобализации в сфере традиционной и художественной культуры, понимаемые как процессы унификации и стандартизации политических, экономических, социальных, лингвистических и культурных систем; как процессы расшатывания и «размывания» этнокультурных границ и национально-специфичных концептов, цементирующих ту или иную культурную региональную среду [Швед 2006: 306; Шейко 2002], отныне ориентированную на единый коммуникативный код и семиотически неоднородную динамику фрактального самопостроения, — затрагивают в первую очередь сферы, наиболее чувствительные к межсемиотическим трансформациям и ответственные за имагинативную и ментальную репрезентацию «образа мира» и иконико-индексального типа знания, вступающего в сферу символизации ценностей культуры в дополнительные отношения [Андреева 2007; Герман 2004; Злыднева 2008; 2013; Иванов Вяч. Вс. 2007; Фещенко 2009].

Глобализация фактически ставит под сомнение устоявшиеся методы трансляции культурных ценностей и форм их ментальной репрезентации, осуществляемой семиотически наиболее гибкими рекурсивными и фрактальными системами — Языком и Искусством. Но она же и цементирует их взаимопереводимость и трансмутируемость.

Внедрение в культурную среду и в контекст рефлексии о ее сущностных характеристиках реальности нового типа, кардинально меняющей парадигму и сами способы мышления о мире, — *виртуальную и медиареальность, визуальную реальность* [Алфьорова 2008а, б, в] — создает коллизию двойственности визуального и лингвистического существования человека, которая определяет современное направление культурного развития новейшего времени. Здесь речь идет не столько о способах ментальной и имагинативной рефлексии человека над устоявшимися формами онтологического мира, сколько о способах

его саморефлексии и моделирования окружающей действительности. Осознавая шаткость прежних культурных границ, человек обращается к универсальным механизмам репрезентации знания о мире и о самом себе, которые в условиях глобализма получают дополнительный стимул к междиатизации и знаковой трансформации своих систем.

При этом современные стратегии коммуникации, визуальной наррации и медиатрансляции оказываются слабо дифференцированными и стремящимися к гибридизации и семиотическому сбрасыванию («супрематизации», «минимализации») лишнего с точки зрения оперативной коммуникации семиотического и предметного, языкового и пластического ореола визуально-словной конструкции, с целью усиления ее композиционной целостности, семантической и стилистической прозрачности и концептуальной строгости (см. очерк, посвященный творчеству А. Шило и А. Габричевского, № 25).

Такие стратегии направлены на оперирование культурными концептами, универсальными по своей сути или хотя бы сохраняющими общекультурное ядро на уровне фреквентальных зависимостей (напр., трихотомию думать — видеть — говорить: ментальное — визуальное — лингвальное). Сегодня процессы в сфере культурной динамики отмечены печатью трансгрессии и семиотической гибридизации, что заставляет по-новому посмотреть на явления современной визуальной культуры, настроенной на пересмотр (рефигурацию), переинтерпретацию «старого» культурного наследия и перевод его в формы современного языка визуального искусства. Языка, который, в свою очередь, напрямую зависит от естественного языка, определяющего некоторые сегменты пластического и визуального мышления современного художника [Алфьорова 2008а, б, в; Лиманская 2008; Раппапорт 2004; Шило 2010; 2013].

В контексте роста форм визуальной культуры, теснящей и унифицирующей на волне глобализации формы традиционной культуры, представляется небезынтересным взглянуть на «пограничные» зоны унификационных процессов, ориентированных одновременно на pregnантность, взрывоопасную плодоносность смешанными формами культурной репрезентации и на механизмы компенсаторской компрессии знаковых систем, справляющихся с вызовами современности, в первую очередь в сфере визуальной культуры и искусства. Такой пограничной зоной сегодня является зона визуально-вербального синтеза, одновременно оказавшаяся в эпицентре «цунами визуально-вербальной идеографичности» [Злыднева 2008: 9], медиатизации



практически всех сфер жизни и, тем не менее, прочно удерживаемая в рамках глубинной семиотики в своих лингвоэстетических и концептуальных границах. Лингвистический и иконический символизм и гибридизация — два полюса одного процесса: чем сильнее и глобальнее визуальная среда и культура концептуализируется и трансформируется в сверхреальность, тем прочнее и решительнее она просеивается сквозь сито естественно-семиотических механизмов: лингвистического и пластического мышления, автономность которых в XXI ст. не только оказывается поставлена под сомнение, но и полностью ликвидирована.

Сегодня становится совершенно очевидным, что визуальная культура, оформившаяся на волне глобализации в XX—XXI ст., базируется на механизмах перекодирования и переинтерпретации всего предыдущего культурного опыта и культурных смыслов, задействованных в процессах создания новых форм визуальной и социокультурной институализации. В этой связи справедливым оказывается рассматривать визуальную культуру современности (да и вообще формы визуально-чувственной и ментально-рефлектирующей парадигмы создания и трансформации реальности) как форму нового, выстроенного на принципах универсализма (отчасти мнимого) гибридизированного лингвоизобразительного (в прямом и семиотическом смысле) мышления. Способность новой визуалистики мимикрировать под формы традиционной культуры (картины, киноленты, фотоизображения) лишний раз подтверждает правомочность ее рассмотрения как концептуально-семиотического и лингвистического гибрида, базирующегося на механизмах анализа и синтеза, подстановки и рекурсии наиболее значимых компонентов, задействованных в формировании новой культурной целостности систем. В этой связи по-новому встает вопрос о вербальной составляющей визуальной культуры, реализуемой в соответствии с принципами глобализма и «цивилизационной глобализации» (В. Н. Шейко, см. [Шейко 2002]). Вопреки кажущейся суггестивности и авторефлексии визуального опыта, степень его схематизации и ментальной коррекции не стоит преуменьшать: она осуществляется в среде лингвистических категорий и концептов, позволяющих эту довольно-таки расшатанную систему удерживать в состоянии определенной стабильности. «Перевод с языка одних знаковых средств на язык других ведет к достижению не однозначной обратимости текстов (культуры. — *О. К.*), а их приблизительного

подобия, что <...> свидетельствует об уровне осмысленности визуального опыта», — замечает А. В. Шило [Шило 2010: 154].

Как пример такой осмысленности визуального опыта предложим анализ явления перифразирования и перекодирования пластических культурных концептов и ценностей средствами визуальной культуры, явления **VARIA VELASQUENA** как частного случая проявления визуально-вербального синтеза в визуальной культуре XX—XXI ст. Нет нужды напоминать, что сам факт веласкиевской парафразы есть следствие глобализационных процессов, начавшихся задолго до рубежа XX—XXI ст.

Первопроходцем здесь, в этом контексте, выступают, конечно, П. Пикассо и Ф. Бэкон, однако мы обратились к «горячему», современному опыту визуально-культурной парафразы — творчеству современного европейского художника, харьковчанина по месту учебы, украинца по происхождению и француза по своему нынешнему гражданству, Сержа Каменного.

Опыт художника XXI ст. с отчетливой академической базой и современными механизмами формосозидания, базирующимися на гибридизированных механизмах лингвопластического сознания, оказывается чрезвычайно показательным и диагностичным.

Искусство «старых мастеров» (до известной степени — ТРАДИЦИОННОЕ»), которое У. Оден красноречиво назвал искусством «знать, где у человека болит и как это отзывается в нас», в новонаступившем XXI в. приобретает дополнительный «глобализационный» смысл. Не в том плане, что оно оказывается открытым постмодерным практикам актуализации всего и вся, а в том смысле, что оно ориентировано на амальгамную, «гесперийскую», гибридизированную поэтику.

Лингвистические и визуальные гибриды множат сами себя, заполняя слоты и без того перегруженного мышления, оказываясь своего рода одновременно формами *rectoreus*, *mentoreus*, *progriferus*, сердцевицами, мыслевещицами и собственноносными в сфере трансгрессирующего обыденного и культурного сознания.

Но, подчеркнем, эта «собственноносность» кода и информации не затрагивает содержание, означаемое саморефлексивного механизма, а затрагивает лишь код, план выражения, до известной степени приобретающий самостоятельный вес.

С этим, кажется, согласится и У. Эко [Эко 2007].

Смысл пластики, мутировавшей под тяжестью прямолинейной визуальности, за которой мысль, изначально рожденная в лоне Логоса, подчиняясь законам гибридизации и семиотической метаморфозы, превращается в опустошенный знак, лишенный своего означаемого. Современная визуальная культура, выпестованная в недрах глобализма, континуальна: она визуальный поток, грамматика которой, как и грамматика лингвистической экспериментальной формы, базируется на фрактальной сериации и незримых концептуальных препятствиях. Он сначала визуально «звучит» и только потом обнаруживает свой лингвоконцептуальный и лингвоэстетический смысл. Визуальная культура сегодня творится глубинноязыковым и имажинативным «сгущением»: имеет место особая двойственная установка: на внешний облик знака (графическое, визуальное отображение) и на его «внутреннюю» лингвистическую и концептуальную форму одновременно. Подобное характерно вообще для экспериментальной ситуации, что неоднократно давало о себе знать в рубежные периоды развития культуры. Особенно в сфере новой поэтической речи и поэтики, например в случае Г. Стайн (подробнее см. [Фещенко 2009: 277—303]).

Есть основания утверждать, что и в случае с «визуальными вызовами современности» мы имеем дело с тем же механизмом семиотической рекуррентности и знаковой символизации. Вневременным и общеуниверсальным остается лишь баланс между конструктивным лингвоконцептуальным и функциональным визуальным компонентом гибридизированной формы, хотя она и выдает себя за образчик постмодернистского синтаксического и асемантического хаоса.

Глобализм и рожденный им европейский, а затем и московский концептуализм заострил проблему восприятия пластической формы как читаемого текста, заставляя метафорическое чтение существовать как архаический счет темноватых петроглифов на слабо обработанной или чрезмерно обнажающей свою природу поверхности. Искусство наших дней как бы намеренно прячет свой визуальный нарратив за демонстративной медиатизацией визуального сообщения. Из рассказа и обобщенного высказывания о мире, осуществляемого внеязыковыми средствами, при участии которых живопись «являлась визуальным отелеснением слова» [Лиманская 2008: 9], визуальный текст современности срастается с метаязыковой дискурсией, порождающей саму себя и провоцирующей трансформации устоявшихся представлений о миметической и имажинативной природе произведения визуального (пластического) искусства.

Сегодня в орбиту культурных метаморфоз попадает уже не «живопись» и не «визуальная репрезентация» реальности, и даже не передел иконосферы классических образов [Даниэль 2013: 226—231], а семиотическая перекодировка живописных и визуальных смыслов в пространстве современной культуры, сложение на ее основе новых трансмутаций некогда единого изначально равновесия «слова и изображения». В центре внимания современного художника оказывается уже не столько чистая или замутненная повествовательностью и сюжетностью темпорально-пространственная композиция, реализующая канонический или профанный сюжет, а сама «Живописность» и «Визуальность» как культурные и лингвоэстетические концепты. И здесь оказывается, что обойтись без «старого» искусства, без «картины классической эпохи» (как бы буквально или метафорически ни понимать это сочетание слов) невозможно. Ее загадки, будучи разрешенными или хотя бы отчасти проясненными, дают ответы на вопросы об устройстве как самого визуального дискурса, так и природы современного искусства, формирующегося на его основе.

Для истории искусства таковыми всегда были и остаются «загадки Веласкеса». Система пластических изменений, затронувших традиционный модус живописной репрезентации реальности, во многом сформирована опытом проникновения в скрытые структуры мышления и визуального декупажа реальности XVII и XX ст., как и декупажа самой живописи классических мастеров, особенно Веласкеса, осуществляемого при посредстве и с молчаливого согласия естественного языка [Злыднева 2001; 2008].

Знаменитое описание «Менин» Веласкеса, выполненное Мишелем Фуко, достаточно ясно и красноречиво обращает внимание на то, что неотступное преследование живописи естественным языком, которого она намерена избегать хотя бы декларативно, оказывается родовой чертой самой Живописи и Живописности как таковых.

Художник, взявший в оборот визуально-медийных жерновов концептуализации опыт прошлого, дабы пережить опыт настоящего, уже не может порождать архитектурно-равновесное и целостное в своей композиции и конструкции произведение. Его креативным мотивом или, лучше сказать, стратегией становится мотив конструирования живописно-визуального произведения не столько как пространственно-временной композиции, но, прежде всего, как композиции интермедиальной, органика которой построена на основе вербально-визуального синтеза.

Таким художником стал Сергей Каменной<sup>1</sup>, живопись и визуальные объекты которого стали для нас символом или метафорой «живописи, пошедшей за словом», визуальной формы, внутренне обращенной к механизмам языковой концептуализации (см. ил. 25—26). Лейтмотив этого движения есть осознание визуалистикой того, что она сама, как и живопись в ее традиционных формах, основана «на эквивалентных методах разделения и синтеза, которые организуют поток феноменов в объекты анализа, а хаос реальности во вселенскую гармонию природы» [Арасс 2010: 134 и след.]. Иконическая, метаязыковая и образотворческая функции визуального искусства в «сюжете» Каменного перерастают свой постмодернистский арсенал цитатности и парафраз, складываясь в особо чувствительную, зрелищную, визуально представимую область изобразительной и визуальной формы, которая определяется структурами естественного языка и пластического сознания, детерминированного лингвистическим сегментом культурного багажа.

Веласкес Каменного риторичен и театрален (ил. 28—29). Но лишен всего того, что искусствоведческая память и знание давно закрепили за именем Веласкеса. Это не аналитическая интерпретация языка изобразительной формы, каковыми являются вариации Пикассо на темы «Менин», и не семиотизация живописного знака на основе иконико-дискурсивных свойств, скрытого вербального и явного визуального нарратива, как в «кричащих головах» Ф. Бэкона (ил. 12), и даже не игра сюжетно-темпоральными и топологическими отношениями, как у Б. Бюффе. Это более свободная и семиотически более гибкая и маневренная эстетика, основанная на нарастающей левополушарности зрения и проникновения механизмов линеаризации и дискретности в саму сердцевину континуального живописного потока сознания. Впрочем, эта экспансия левополушарности также мотивирована техногенно: чтобы разобраться в интернет-коммуникации и компьютерных программах, необходимо вновь подключить ресурсы лингвистической обработки информации, попросту — чтения.

---

<sup>1</sup> Сергей Каменной, 1959 г. р., член НСХУ и Союза художников Франции, участник республиканских, всесоюзных и зарубежных выставок, номинант премии им. В. Кандинского (Москва), неоднократный экспонент ЦДХ (Москва), галереи Nefa (Австрия), Grenier a Sol (Онфлер, Франция), галереи Brunstingerhof (Бейлин, Голландия), экспонент Музея Оскара Кокошки. Живет и работает во Франции.

Эстетика Каменного исключительно визуальная и построенная на соположении живописных, дигитальных, медийных и лингвистических кодов. По отношению к ней не станешь рассуждать о примарности вербального или визуального. Такая примарность здесь попросту невозможна. Это искусство индексального монтажа и гротескного соположения повествовательных и визуальных форм, логическая схема композиций великого испанца, и выжимка «веласкесовского» из плода нашего культурного сознания. После Каменного остается лишь, подобно Франку Ауэрбаху рисовать композиционные схемы вместо картин, выискивая за ними основания визуальной образности, которая определяется естественным языком.

Веласкес Каменного при всей узнаваемости прототипа лишен сюжетной представимости образа и повторяемости фигуративного мотива. Оставаясь в рамках изобразительного искусства, Каменной сопоставляет образы картины классической эпохи с уже отстоявшимися в современном сознании культурными концептами, прошедшими предварительную постмодерную визуальную обработку и мало относящимися к Веласкесу непосредственно. От последнего у Каменного остается любовь к «шутам, карликам и идиотам», в которых он превращает и героев Веласкеса, и Джоконду Леонардо (жупел глобализма), вкуче со щепетильными искусствоведами, отстаивающими их непорочность. Но это ни в коем случае не издевательство. Это та же валоризация живописного типажа и тот же художественный прием инверсии, что и у Бэкона в его парафразах на портрет Иннокентия X (см. ил. 12).

У Каменного нет шокирующей стратегии англичанина, но есть общее смысловое содержание подобной трансформации. Оно семиотично и обращено не к мотиву, а к самому синтаксису Живописи и визуальной формы в целом. Поэтому совсем не случайны самопарафразы Каменного и рефигурация живописного приема Бэкона, к которому восходит, но не исчерпывается визуальная наррация С. Каменного.

Тектоны Каменного, как и тектоны Бэкона (кристаллоподобная решетка, топологические паутиноподобные, перегородчато-эмальерные фракталы), имеют общую оптико-психофизическую, визуалистскую и семантическую символическую основу. Они суть фонемы, смысловоразличительные единицы, из которых складывается значимая морфологическая зримая форма. Находясь в позиции нейтрализации, они предъявляют мотив, симптом перифрастической трансформации, будучи отмечены оппозитивно — отражают синтаксическую цельность и содержательность целого. Решетки и поквadratная разбивка

изображения у С. Каменного отражают, с одной стороны, бэконовскую стратегию аберрации фигуры и фона, их инверсию, «смазанность» фигуры и подчеркнутую конструктивность фона в виде четкой геометрической схемы плоскостей и пространств [Раппапорт 2004: 64], с другой — являются выражением более архаичной, филогенетически и онтогенетически мотивированной трансформацией изображения, когда «левое полушарие, утвердившись в своих главных речевых функциях, переходит к экспансии в другие сферы семиотической деятельности, в частности изобразительной» [Иванов Вяч. Вс. 2007: 67].

Примененная Каменным визуально-пластическая стратегия «диалогов с Веласкесом» семиотически базируется на синтаксическом и культурном тропеизме. В период архаики он имел подчеркнута архитектурную и магико-ритуальную символику (прямой прототип — крышевидные символы палеолитических изображений животных в пещерах Фон де Гом, Ласко, Роккиньяк), в период модерна — деформации и разъятие формы у Х. Сутина, ставшие оборотной стороной соразмерности и анатомического равновесия [Герман 2004: 171], в наши дни — следствием гибридизации авангардного и постконцептуалистского опыта искусства XX в., в котором словесно-визуальное единство уже не удерживается лишь в границах симметрии или маркированной асимметрии композиции, формально-пластической акцентуацией ритма, стремлением уйти от S-образной к X-образной и осевой композиции. В наше время — это следствие фрактальности самого мышления живописца XXI в., в основе которого уже не повтор и ритм, а метр и самопорождаемая рекурсия элементов формы и образов. Уже не мазок, легкий, стелющийся, «сродни блистательному росчерку пера» [Балашов 2006: 155—202], как в живописи XVII столетия и рубежа XIX—XX вв., становится наглядным симптомом языкового присутствия, а сама атомарность визуальной формы, атомизация ее композиции, эллипсис мотива, шаткое балансирование между фигуративностью и беспредметностью, а также устойчивая ориентация на порядковость числовых отношений декоративного и абстрактного орнамента. При всем сказанном атомизация не противоречит органике гибрида.

Каменной берет от Веласкеса интерес к семиотическим медиаторам картинной формы (рама, окно, зеркало, геометрическая символика, сами герои, словно вырезанные из черно-белой репродукции и раскрашенные на манер Свенской Богоматери или Остромирова евангелия). Преобладающим началом гармонии визуально-вербального

целого здесь становится объективация самого принципа визуализации как именованная («изображения предметов в живописи уже есть их имена в языке, поскольку именное обозначение предметов уже дано в изображении» [Арасс 2010: 279]) и рекурсии, поскольку атомизация визуально-пластической формы и есть первый шаг к визуально-вербальной интермедиальности и гибридизации. Так, если живописное впитывает вербальное из логосно детерминированной картины мира, то вербальная сигнатура в живописи сама стремится стать визуальным знаком и отобразить морфизм живописи в ее целостности.

Если у Веласкеса в «Менинах» возникает образ Живописи как таковой, то у Каменного — образ Грамматики живописи и визуальности (ил. 25).

Если у Веласкеса картина множит картину, то у Каменного Серия внешняя вырастает из внутренней серийности (ср., например, работу «Диалоги с Веласкесом», где портрет папы дан как бы в пошаговой съемке и как сцена индексального спектакля, причем фронтальность композиции не противоречит ее осевому и симметричному исполнению). В импровизации на тему «Взятия Бреды» двойная акцентуация: узла композиции («ключи от Бреды») и доминанции фона и тектонической решетки над фигуративным рядом, см. серию «Диалоги с Веласкесом». Так, в «Игроках в карты» перефразируется еще и весь стиль эпохи, сам концепт «Картины», включая и ренессансно-караваджиевские коннотации веласкиевского творчества.

Творчество С. Каменного не просто плод последовательной трансгрессии живописного в визуального, не попытки трюкачества и инверсивного отражения пространственно-временного стиля большой живописной традиции (или, за И. Роттенбергом и С. Даниэлем [Даниэль 2002], вневещных, но именных парадигм изобразительности), но плод умозрения средствами визуального искусства современности отыскать формы отелеснивания и визуализации уже не слова, как такового, а самого культурного концепта, ставшего разменной монетой глобализационных коммуникативных технологий, в том числе и живописи *sensu Stricto*. Это интроспективная живопись, в той мере, в какой может выступать самоанализ и профессиональная рефлексия художника. Это попытка не абсолютизировать и апологетировать Веласкеса, даже не возможность обнаружить свой интерес к нему, не говоря уже о влюбленности.

Перед нами демонстрация коммуникативной сущности визуального искусства как такового в его самых современных проекциях,



обращенных меж тем как к прошлому, так и к будущему. Акцентируя внимание на Res визуального текста Веласкеса, С. Каменной переводит его в план прозрачных знаков, за которыми стоит безмолвная, но содержательная речь визуально-вербального синтеза.

Последний обеспечивает визуальным конгломератам устойчивость и содержательную целостность.

Глобализованная визуалистика наших дней не доверяет культурной памяти, но верит медиальному воображению. Именно поэтому ее грамматика мгновенна и универсальна, всеохватна. Как и в современных языковых экспериментах, она выдерживает принцип «многое в едином», минимализируя это «многое» до внешне опознаваемой формы. Но именно это и позволяет смотреть на современную визуалистику в условиях глобализации как на новую реальность, понять которую становится нетривиальной и чрезвычайно важной семиотической и культурологической задачей.

От ее решения зависит степень предсказуемости культурных изменений, происходящих в нашем внутреннем и внешнем мире.

### **33. ВЛИЯНИЕ ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ НА ПРАКТИКУ ВИЗУАЛЬНОГО ИСКУССТВА В ХАРЬКОВСКОЙ ГРАФИКЕ И ЖИВОПИСИ НАШИХ ДНЕЙ (на материале творчества С. Каменного и А. Креминского)**

В современных семиотико-культурологических и искусствоведческих исследованиях визуального искусства XX—XXI ст. вновь актуальным стало рассмотрение форм и механизмов влияния лингвистического мышления на практику визуального искусства наших дней. Этот интерес к формам визуально-вербального параллелизма в теории и практике современного искусства и дизайна не в последнюю очередь обострился не только за счет активизации исследований в области визуальной семиотики, сосредоточенной на анализе форм визуальной коммуникации и гибридации вербального и иконического кодов, но и за счет нарастания визуально-идеографического и вербально-ероглифического единства (параллелизма) в современных графике и живописи, формах визуального искусства. «Чреватость» изображения словом, логосом, в наши дни стала не отдельным, отличительным явлением художественной практики, а семиотической закономерностью бытования форм визуально-проектного, живописного и графического целого, в котором составляющие это целое элементы взаимодействуют друг с другом синтаксически (структурно и системно), семантически (мотивировано связаны с означающим) и прагматически (зависимы от субъекта-интерпретатора и смотрящего-говорящего субъекта). Отсюда вытекает и лингвизуальная полисемичность новых форм художественной практики, которые крайне трудно отнести к чисто визуальному искусству или опыту проектной креации (дизайну) — виды используемых в них знаков прегнантны, протеистичны и взаимоотекучи, хотя и учитывают взаимоориентированность семиотических систем друг на друга. Это искусство, кото-

рое базируется уже не на чисто оптических закономерностях, но на концептуально-лингвальных и лингвально-визуальных гибридах. По меткому выражению З. Алферовой, здесь «акцент переносится из чисто визуальной сферы в концептуально-визуальную» [Алфьорова 2006: 92—94], а он вне лингвистической составляющей, без опосредования и объективации визуально-концептуального единства словом мыслиться не может.

Более того, названная ситуация влечет за собой и методологическую проблему — очевидное сближение лингвистики и искусствоведения требует поиска соответствующей методологии, ориентированной не только на общность объекта исследования (по И. С. Перельмутеру [Перельмутер 1988: 217—224], и общесемиотических методов его анализа), но и на необходимо вычислимые черты естественного языка, участвующего в построении визуального высказывания. Все это составляет проблемную ситуацию и актуальную исследовательскую задачу, которую можно решить, лишь исходя из постулата о взаимном параллелизме (общности) вербального и визуального в современном образ- и формотворчестве. Интересно этот параллелизм выявить на «горячем» материале текущих художественных проектов международного и регионального характера, что составит самостоятельную цель нашего исследования. В качестве эмпирического материала нами выбрано два самостоятельных и не пересекающихся в визуально-пластическом методе проекта, но объединенных, как кажется, одной риторикой культуры XX—XXI в.: проект С. Каменного «Родина» («Доска почета», ил. 31), готовящийся к представлению в Москве, в галерее М. Гельмана. Работа состоит из серии портретов гастарбайтеров разных стран, изображенных на тыльной стороне инструмента для затирки стен. Изображения напоминают газетные фотографии с крупным растром, аллегорично отсылают к: а) иконостасу православного храма, б) формам концептуального искусства, в) ксероксам с портретами разыскиваемых милицией преступников, г) «ликам вождей», д) рекламе. Затирка, стертость изображения, сложная техника и универсализм культурных концептов, втянутых в визуально-лингвистическую игру, семиотизируются, — таков проект графической серии А. Креминского, харьковского графика и дизайнера, активно внедряющего экспериментальные формы в плоскость современной украинской визуалистики (ил. 11).

И тот, и другой проект воспринимаются нами не только как формально-языковой и визуальный эксперимент в искусстве XXI в.,

но как объективированные формы визуальной репрезентации естественного языка и самоопределяемая и самопорождаемая культурная практика. Такую формулировку мы предлагаем в качестве предварительного вывода нашего очерка.

Исследуемые нами вопросы пока еще мало привлекают специалистов в области отечественной теории и истории культуры и искусствознания. По всей вероятности, это вызвано отсутствием методологической базы, способной выдержать семиотическое напряжение поставленных проблем. Между тем сама их постановка несет необходимое и давно назревшее радикальное обновление исследовательской методологии и аналитического инструментария культурологии и искусствознания, обращенных к интерпретации форм современного визуального искусства и, что еще шире, культуры постмодерна. Из работ последних лет, выполненных в настоящем русле, укажем на исследования З. И. Алфьоровой [Алфьорова 2008а; 2008б; 2008в], Н. В. Злыдневой [Злыднева 2008], В. Сидоренко [Сидоренко 2008], А. Шило [Шило 2013], ряд наших собственных публикаций в изданиях Украины и России.

В контексте анализа новейших тенденций развития региональных форм Харьковской художественной школы этот вопрос не поднимался, однако косвенно предпосылки его рассмотрения заложены в трудах Н. В. Мархайчук, Л. Л. Савицкой [Коваль, Мархайчук 2006; Савицкая 2008].

Перед тем как осуществить анализ нашей проблематики на конкретном материале, остановимся на методологических и теоретических основаниях этого анализа. Суть метода — семиотико-культурологический анализ визуального текста с точки зрения явного или скрытого участия естественного языка (шире — вербальных или лингвальных кодов) в структуре визуального целого. Этот подход близок искусствоведческой и философской герменевтике, стремящейся вскрыть культурологический потенциал визуальной формы. Однако основной удар наносится исследователем на синтетический конгломерат иконической семантики визуального объекта и его синтаксической формальной структуры, обладающей лингвистически и культурологически мотивированными смыслообразующими компонентами. В пределе — такой анализ есть следствие семиотического механизма минимализации, действующего на всем поле вербально-визуального синтеза. В некотором роде метод, выбранный и обоснованный нами, близок иконологическому подходу, реализованному в новой версии

иконологической семантики, представленной в широко известных работах Н. Брайсена и Т. Митчелла и в других современных исследованиях [Елина 2012]. Но он напрямую связан и с опытом интерпретативного искусствознания С. М. Даниэля и В. Паперного [Даниэль 2013; Паперный 1996].

Общий принцип здесь таков: под лингвистическим участием языка в построении культурно мотивированного визуального целого мы понимаем конгломерат значений, образуемых и реализуемых посредством синтеза концептуально и лингвально мотивированной иконической и синтаксической семантики визуального, внешним проявлением которой станет на композиционном уровне подчинение смыслообразующих (и лингвистически мотивированных) элементов формы синтаксической доминанте, регулярно воспроизводимой в структуре самой формы и носящей атомарный, бесконечно варьируемый по своей форме и семантике элемент.

Проницаемость формы вербальным элементом может быть выражена эксплицитно (на уровне сюжета, иконографии, текстуально-экстрактного компонента) и имплицитно (на уровне структурной денотативно-референциальной мотивации), но при этом семантика плана выражения на план содержания, ось синтагматики и ось парадигматики несут аналоговую нагрузку друг по отношению к другу и соотносятся с концептуальной схемой, корректируемой в процессе порождения визуальной репрезентации. Лингвально-концептуальный элемент в визуальной репрезентации действует как синтагматическая доминанта и экстатическая фугированность формы в их проекции на иконико-вербальную (идеопластическую) семантику.

До известной степени каждый элемент формы, ориентированный на выражение определенной концептуальной семантики визуального текста, включая и его метаимя, сюжет внутренней наррации и внешнюю темпоральность, есть «знак попытки в коде изобразительности создать самоописывающую систему наподобие естественного языка», как абсолютно точно и с полным осознанием семиотических границ процесса выявлено и сформулировано Н. В. Злыдневой [Злыднева 2008].

В силу сказанного выбранный материал оказывается совсем не случайным и весьма прогностичным и диагностичным, несмотря на всю его разницу в материале, технике, сфере приложения и уровне мастерства.

**Сергей Каменной.** Сергей Каменной в поисках оптической метафоры «Родины» начинает условным, почти идеографическим

знаком — нулем визуальных форм, размеченных едва узнаваемыми контурами, распыленными, растертыми и замытыми, в основе которых — ликующая обезличенность взгляда, его затертость, материальная выскобленность, аппликативно наложенная на пространство плоскости, вынужденной мимикрировать под знаки изобразительно-го. Любопытно то, что в поисках новых визуальных метафор этот автор обращается к старому и раскрученному в свое время Розалинд Краусс пластическому мотиву, который, казалось бы, ставит нерушимый барьер между лингвальностью перцептивного опыта и его визуального воплощения, — мотиву решетки. Но примечательно, что художник при этом сохраняет гипертрофированную лингвистичность своих «предложений искусства». Его «Доска объявлений» и есть визуальная перифраза европейского и московского концептуализма, сквозь которую проглядывает успешная и хорошо знакомая по «Диалогам с Веласкесом» любимая игра автора со старым искусством. В этом смысле решетка, да и сама плоскость доски, на которую нанесены изображения лиц гастарбайтеров, сыграла свою роль достаточно успешно. Во-первых, она отказалась предоставить свой фундамент для «крепкой игры» в концептуализм, поскольку воплощенный проект не есть чистый опыт оформления социальных концептов в чистую же визуальную форму, а во-вторых, она обнажила ту ситуацию, когда семантическая емкость визуализированной портретной серии оказалась напрямую связанной с естественно-языковой эмерджентцией, чей порядок предопределил и законченность высказывательной стратегии, и ее потенциальную бесконечность. Богатые ассоциативные связи, предопределенные *жанром* (портрет), *медиа-торами* (поверхность, плоскость, доска, рама), *материальностью* и *фактурой носителя* (тыльная сторона инструмента для затирки, исполненность портретной серии тем же самым материалом, которым затирают стены), *стилевыми* и *концептуальными переключками* (кубизм, беспредметничество, экспрессивный фигуративизм, наконец — все тот же концептуализм), а также отсылкой к жесткой *формульности* фотографического изображения, — неминуемо приводят к интерпретации этого проекта как своеобразного конгломерата (кляйстера) пластических знаков, образующих прочную текстоподобную вязь, и замешанного на лингвистике языкового и социокультурного существования. Причем чем острее социальность этого проекта, тем острее ощущается речевая, дискурсивная природа его визуальной наррации. В проекте Каменного концептуально-зрительное, види-

мое, несмотря на свою подчеркнутую оптическую материальность, уступает место высказывательному, маркером которого становится и надпись, допущенная в поле изображения, и название самого проекта — метаимя «ДОСКА ПОЧЕТА».

Слепой взгляд героев доски Каменного не безымянен, но мертвенно холоден — той ледяной холодностью, которая вообще свойственна чистым грамматическим отношениям, будь то языка или искусства. Формальная структура визуального синтаксиса здесь превалирует над самой картинкой, но не теряет в семантике. Оборванность лицевых объемов, хлипкость их линии, бесцветие и противостоящие им четкие буквы названия плоскости как нельзя лучше дополняют тип проекта как идеопластического: в нем цвет уходит, оставляя место жесткой композиционной геометрии и симметрии, превращающих образы людей-призраков в обобщенный, условный, вновь умозрительный образ «новых святых», которым приличествует и свое житие, и его визуальное воплощение. Если старое искусство, любимое Каменным, дает опыт «видимости невидимого» (Фуко—Подорога), то у самого Каменного его доска изменяет саму видимость, претворяя ее в образчик «невидимой видимости». Но и тут, и там изображаемое визуально-проектно остается «единственным местом, где возможен Язык», где он, собственно, и сопresentуется с изображаемым. Но С. Каменной не заменяет современное искусство текстологией. Если у Кошута есть эффект подстановки текста вместо изображения, а у Кабакова (на работы которого лишь «смахивает» проект Каменного) текст сопутствует изображению, то у Каменного текст, невзирая на красноречивую надпись, проступает сквозь смутно-растровое визуальное, обращаясь своей подлинной стороной: предварительной вербализацией визуального образа. Лингвистическая сторона зрительной коммуникации у Каменного проявляется даже тогда, когда ее фигуры сплошь материально-зрительны. Но это давно замечено: «тень, упавшая на какую-то поверхность, есть текст, написанный на этой поверхности о фигуре, изображенной в этом же пространстве. Поэтому в тенях можно видеть не только средство моделирования пластики фигур, но и какой-то тип внутренней коммуникации между фигурами» [Раппапорт 2004]. Важно, что эта коммуникация осуществляется вопреки и благодаря естественному языку, чья природа столь очевидно участвует в построении визуального целого.

**Андрей Кремнинский.** Андрей Кремнинский — автор метонимической графики. Ее принцип вполне семиотичен — замена целого

частью, встраиваемой в органику композиционного построения. В его основе — не монтаж, а смежность, сцепление экстрактивных частей и смысловых сгустков-видений автора, прием детализации, выводящей синекдоху и синтаксис графических отношений на передний план. Но это и графика, основанная на некоей содержательной системе представлений человека о мире, и она разделяет все свойства, присущие современному искусству Украины и Европы, — его повышенную восприимчивость к мировоззренческим модусам и философским трактовкам формы. Она интерпретативна и содержательна, лаконична и структурна, хотя и отсылает к чему-то вполне узнаваемому. Что и вполне хорошо: опознается, значит, воспринимается глазом, а раз глазом — и мыслительно, и системно.

Метонимическая графика А. Креминского есть система графического и визуального мышления, тесно соприкасающегося с проектностью и абстрагированием (что сближает ее с проектом С. Каменного), первоначально введенным в поле графического листа, а затем, как и в естественном языке, постепенно исключаемым из его плоскости. Это извечная борьба экзистенции с интенциональностью, борьба алеаторики с комбинаторикой и декоративности с цельностью графического решения. Но цельность не отменяет известной затененности визуальных оснований, среди которых лишь одно оказывается главенствующим: метонимическая графика остается графикой, опирающейся на форму, акцентуирующую или конкретизирующую конструктивную сторону сигнификативных свойств, вовлеченных в процесс графической метонимии.

Такая форма здесь выступает как форма означающая и означивающая, а значит — выводящая процесс визуализации и точки зрения на его составляющие в особое поле видения-перцепции и их ментальной обработки. Означающая самостоятельность формы в метонимической графике в своем пределе стремится к абсолютной самостоятельности, именно поэтому такая графика воспринимается как «странная», «необычная» и даже как «непрофессиональная», хотя в последнем А. Креминского уж никак нельзя упрекнуть, и, попутно замечу, именно в силу продуманности ее композиции и конструкции. Иногда, правда, налицо упреки в клишированности и «обрывочности» композиционных решений, неудачности форматирования и фигурирования графического листа, но они справедливы лишь отчасти: метонимическая графика по своей природе фрагментарна, стремится к этюдности, контрапунктности и не нуждается в эпиче-



ской законченности визуального текста. Здесь все совсем почти как по В. Ходасевичу:

Палкой щупая дорогу, / Бродит наугад слепой, / Осторожно ставит ногу / И бормочет сам собой. / А на бельмах у слепого / Целый мир отображен: / Дом, лужок, забор, корова, / Ключья неба голубого — / Все, чего не видит он («Слепой»).

Разница лишь в том, что эта осторожность тактильного ощупывания и ведения — видения — неведения — невидения подсказана концептуально-визуальной и вербально-пластической идеографичностью современной культуры.

При характерных для графики линии, тона, цветового акцента, но не пятна, форматности, наконец, фактуры, — метонимии А. Креминского автоживописны: они отсылают к его же собственным живописным парафразам и часто вне их восприниматься не могут. Но тот фокус, в прицеле которого они удерживают шаткий баланс между живописностью и графичностью, — фокус абстракции, прочно стоящей на затеканиях и кристаллизации, отзывающихся в творчестве харьковского художника целой серией работ, лингвистичных в своей визуально-культурной морфологической природе. Ряды кристаллов и полосы затеканий отзываются эхом визуальных серий. Серийность органически присуща и самой метонимической графике, и ее версии в опыте Андрея Креминского (и уж тем более визуальным проектам С. Каменного). Серийность вообще, прямо скажем, есть следствие прямого участия языка в порождении визуальных структур. Но не одной лишь серийностью исчисляется графика А. Креминского. Она измерена координатами интенсивности и своеобразной агрессии формы, подпадающей под названные исчисления: совсем как по В. Беньямину, Ж. Диди-Юберману, Ю. Данишу и С. Эйзенштейну: эта форма аурагична, автономна в закономерностях своего формообразования и метрически и ритмически акцентирована на уровне своего конструирования. Автономности опыта зеркально отвечает автономность жизни художника, его интегрированность в художественную и культурную среду и характер рефлексии и самоанализа — словом, опыту интерпретации того, «что мы видим, и того, что смотрит на нас!» Ясно, что этот опыт неоднороден и — в силу самого характера визуального мышления художника — нетипичен (см. цитату из В. Ходасевича выше). На высшем уровне композиционного мышления основным средством графической выразительности А. Креминского оказыва-

ется бесконечно плетущийся и нескончаемый тропеизм неиллюзионистской и полуиллюзионистской, но иконической формы (зидается на синекдотичности и метонимичности мышления графика), которая позволяет просвечивать сквозь ее покров некоему фигуративному объекту. Именно форма метонимической графики позволяет быть видимым и узнаваемым некоему предмету, который прошел искушение абстрактностью и стал предметом графического воплощения, как она же и направляет этот первичный фигуративный объект в щель незримого, которую мы стараемся заполнить мотивированными мыслительнолингвистически и субъективно привычными очевидностями. Поэтому метонимическая графика А. Кремнинского — это графика со стертým референтом, она интенсиональна и слабоэкзистенциональна. В ней и для нее быть видимым одно, а быть представленным — совершенно отличное. Она потому так зрительно и тянется, вяжуще обтекает пространство графического листа, режет его, выхватывает, почти обкусывая и откусывая края, а где-то увлекая их в центростремительный и центробежный ритм графической метрики, что хочет уподобиться «причудливым чертежам, похищенным у вечности», но всякий раз несет на себе бремя утилитарного формообразования. Такая графика способна из орнамента и арабеска вывести целую философию мира, а способна так и остаться «кюрассой», мускульным панцирем еще не вполне окрепших пластических и визуальных идей. Но сам метод такой графики, резко противопоставленной монтажным приемам, очаровывает своей перспективой: она приходит к целостности с несколько иной стороны, стороны минимализации и почти лингвистического конструктивизма. В этом — дух времени и абрис творческого пути художника. Линии этого пути наглядно очерчены в его сериях, каждая из которой обыгрывает определенный визуальный и ритмический прием. Одна играет на отношениях визуальных величин и мнимостей, другая борется с симметрией, отстаивая право на асимметрические отношения; в одной зрительные и связующие центры обнажены, в иной — они ловко прячутся в определении формата и основного визуального мотива, который приобретает определенно процессуально-сюжетный, а не именной (номинативный) характер. А. Кремнинский выразителен и в названиях серий, каждое из которых — своеобразная формула-ключ к осознанию ее графических репликаций.

Репликации, как известно, основаны на подобии форм, и таких «подобий» в графике А. Кремнинского достаточно много, однако глав-

ным «визуальным, зрительным» рычагом его работ выступает отношение диссонанса — консонанса, обеспечивающее графике харьковского художника визуальную вариативность формы. В ее необозримом потенциале, на наш взгляд лингвиста и искусствоведа, кроется своеобразие и привлекательность графических метонимий художника. Сам он определяет свой метод как «абстрактный экспрессионизм», а жанр, в котором работает, — как символическую композицию. Но надо учесть, что минималистическая, метонимическая графика и живопись сознательно бегут стилевых экспликаций и обладают способностью мимикрировать под любой стиль. Это втягивает в оборот интерпретации подобной графики (и визуального продукта в целом) элемент неприятия и ложной негативной оценочности. Но, повторим, дело не во вкусах (ясно, что А. Креминского много в чем можно упрекнуть, и с разных позиций), а дело в прощупывании самого механизма метонимической визуальной креации, носящей концептуально-лингвистическую мотивировку. Между тем все упреки А. Креминскому в чрезмерной перегруженности его работ формальными элементами, в прямолинейной символизации, в некритическом использовании принципа контраста, в разноформной эклектике, хотя отчасти и воспринимаются как справедливые, все же заимствованы из другого словаря — не словаря Креминского. Этого графика меряют чужой меркой, тогда как следовало бы найти его собственную. Она определена не только академической школой, выучкой самого художника, но и продуманным выбором тех систем визуализации мира, тех средств графического воплощения своих образов, арсенал которых он черпает из словаря исторического авангарда XX столетия и собственных апроприаций визуального.

Наконец, графика А. Креминского есть отражение его личного визуального вкуса и индивидуального подхода к экспрессивной абстракции в графике, лишенной привычной условности искусства и пресловутой ясности графической моделировки природы, отчетливой остроты линейно-пластического решения. При желании в его графике можно найти и откровенную декоративность, атомарность, графическую репликантность, однако все названные характеристики, в особенности атомарность, репликантность и аструктурация формы, и есть видимый знак присутствия естественного языка в теле визуально-пластической формы.

Но в еще большей мере графика А. Креминского (как и творчество С. Каменного) привлекательна в смысле некоего здравого смысла

в сфере художественных идей, полнотой разлива которого она очаровывает любого, кто возьмет на себя труд и усердие вдуматься в нее и, как следствие, принять ее концептуальные смыслы и механизмы их выражения, не желая с ними расставаться. Поскольку именно концептные смыслы, форма их визуально-пластической упаковки имеют для наших дней первостепенную культурную ценность. За ними — новейший опыт истолкования произведения как смыслового целого и опять-таки как определенной культурной ценности. А дальше — обновление экфрастических и дискурсивных стратегий самого искусствознания и культурологии. Здесь, конечно, более всего важен материал, но не менее ценным становится опыт изживания страха перед методологически неприступным, новым, таким, которое заставляет ломать привычные формы видения и ведения современной гуманитаристики.

Повторим вослед Ю. С. Степанову: ничто так не пугает буржуа, в том числе буржуа-лингвиста, буржуа-искусствоведа, буржуа-критика и буржуа-культуролога, как приключения здравого смысла в сфере художественных и лингвоэстетических идей.

Будем надеяться, что к таковым пугливым себя не причислит тот, кто пытался в них разглядеть и понять нетривиальный полет визуальной мысли наших дней, как и опыт современного нам визуально-идеографического и культурного семиозиса [Иванов Вяч. Вс. 2010: 31—52].

## 34. СЕМИОТИК ИСКУССТВА ПЕРЕД ПРОИЗВЕДЕНИЕМ СОВРЕМЕННОГО ВИЗУАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Едва ли можно считать случайным факт поддержки мировым искусствоведческим сообществом инициативы одного из крупнейших центров научно-исследовательской работы в области истории и теории искусства — **РИНА** (Research institutes in history of art) — резолюции «Измерение качества в истории искусства» (2011; см. ([Измерение качества 2012: 8—20]), в которой впервые со всей остротой и в границах научного дискурса поставлен вопрос оценки качества научных исследований в гуманитарной сфере в целом и в искусствоведении в частности.

Однако методы измерения результативности научных результатов в указанной сфере сильно варьируют по междисциплинарным исследовательским областям знания, различающимся не только своим объектом и предметом, но и социокультурными мотивационными механизмами, вызвавшими в свое время исследовательский интерес к этим самым объекту и предмету.

В этой связи крайне поучительным оказывается то, что на авансцену институционального театра, разыгравшего пьесу «критериев и методов оценки качества знания в гуманитарной сфере», выходит «актуальное искусствоведение», озаботившееся исследованием системных аспектов институциональной структуры современного искусства и современного искусствознания, и прежде всего его объекта, предмета, методов исследования и научных аналитических, интерпретационных практик (см. [Роготченко 2010: 157]).

Современное, или в другой терминологии — «актуальное», искусствоведение и само при этом становится предметом научного интереса.

Правда, его не оторвать от форм современной художественной практики и визуального искусства в целом, вследствие чего такое искусствоведение отстаивает свое право быть самостоятельной научной дисциплиной, принципы и методы которой не укладываются в

устоявшиеся рамки исследования в границах традиционной истории и теории искусства.

Прорывы здесь намечаются на стыке областей знания, и без привлечения широкого и гибкого интерпретационного, герменевтического, семиотического, культурологического инструментария здесь, разумеется, не обойтись.

Собственно, актуальное искусствоведение так и поступает: либо отстаивает «свой исследовательский путь» анализа фактов современного (визуального) искусства, который основывается на интерпретационной оркестровке языка искусствоведения (установка на истолкование, интерпретацию); условно его можно назвать путем С. Даниэля [Даниэль 2013: 41], либо и вовсе отказывает исследователю-искусствоведу в понимании произведений как современного, так, что особенно примечательно, и традиционного искусства (искусства «старых мастеров»); условно его можно назвать линией А. Степанова — А. Якимовича, (см. подробнее в [Данилова 2004: 80, 81]).

В предлагаемых заметках, которые, вослед С. М. Даниэлю, можно назвать «семиотическими» (см. [Даниэль 2013: 232]), мы хотим рассмотреть современное искусствознание с точки зрения его артикуляционных возможностей, связанных с продуцированием адекватных своему предмету интерпретационных и атрибуционных (установка на определение, знаточество и искусствовидение, слитое с истолкованием произведения искусства, уложенным в определенный лингвистический субстрат), интеллектуальных схем и корреспонденций.

Но начнем с разъяснения ряда обстоятельств, полагаемых нами принципиальными.

Прежде всего, следует отметить, что морфизм языка современного искусствоведения симметричен и прямо отвечает полиморфизму и полистилистике современного визуального искусства. Однако это не значит, что такое искусствоведение отказывается от «азбучных» истин традиционной истории и теории искусства, решаясь полагаться не на общие и верифицируемые понятия, а лишь на реальность и достоверность частных фактов.

Такой достоверности в указанной сфере попросту нет и едва ли может быть. Умозрительные, концептуальные построения несколько не вредят актуальному искусствоведению, а лишь обостряют его инструментарий и обнажают самосозидаемую практику мышления об искусстве. Умея серьезно мыслить о современном искусстве и по Вельфлину и по Пановскому, и по Дамишу и по Баксендоллу, и по Арассу

и по Гомбриху, актуальное искусствознание не устает проверять и перепроверять свои мыслительные схемы, фиксируемые в обобщаемых монографических и схематизированных статейных исследованиях, будь то исследования Алфьоровой, Гройса, Злыдневой, Лиманской, Стародубцевой, Шилю или наши собственные исследования. Но от чего оно действительно отказывается, так это от герметизма и самоизоляции старого искусствознания, протекающего в средовом поле теории стиля и формы, отвлеченных от их семантики и прагматики.

Второй, не менее важный аспект: актуальное искусствознание, симпатически и симптоматически с уважением относящееся к искусствознательским доктринам прошлых времен, всерьез нацелено не на риторический их пересмотр или обрушение, а на создание своей концептуальной основы. И в этом смысле скепсис С. М. Даниэля, направленный в сторону актуального искусствознания, якобы лишенного своей концептуальной новизны, лишен основания. Такая новизна — не плод развитых риторических способностей авторов концепций современного искусства, а следствие осознания того, что исследователь современного искусства лишен привычной для старого искусствознания источниковедческой и социокультурной базы и вынужден искать и находить адекватные своему объекту инструменты интерпретационной объективации своего понимания фактов современного искусства. В этом такой визиолог-актуалист близок, если не родственен, исследователю первобытного и традиционного искусства: адекватная интерпретация его пластических и визуальных форм «невозможна без информации, единственным источником которой является только оно само» [Куценков 2007: 13].

В силу названного обстоятельства исследователь современного визуального искусства и вынужден в большей мере, чем представитель старой искусствознательской школы, натягивать визуальность на скелет слов и дискурсивных практик. Об этом пишет и А. В. Шило в своей недавней публикации в международном журнале «Критика и семиотика»:

На субъектности искусствоведа стягиваются разные формы профессионального мышления. Вопрос о том, является ли артефакт фактом искусства или нет, требует каждый раз нового ответа, нового конструирования предмета своего знания. Искусствоведу необходимо сознательно формировать и взращивать собственную исследовательскую позицию. Именно в этом аспекте наряду с традиционной познающей проявляется проектная составляющая профессионального мышления (см. подробнее в [Шило 2013]).

Отстаивая большую меру субъектности искусствоведческого знания и мышления, актуальное искусствоведение несет радикальное обновление методологии искусствоведения «старого», хотя это и не значит, что чрезмерная политематичность и гибкость методов не несет за собой изъянов излишнего метафоризма и слабой избирательности исследовательского и терминологического аппарата смежных с современным искусствоведением наук. Просто, по слову С. Даниэля, «объект здесь не противопоставлен рефлексии, а включен в ее сферу, которая становится “лабораторией”, где основным средством (инструментом) исследования является язык» [Даниэль 2013: 41]).

Скажем больше — не только средством или инструментом, а и областью, в которой формы текущей арт-практики становятся своеобразной визуальной репрезентацией культурно-специфичных концептов и форм естественно-языкового дискурса.

Формообразовательные полномочия в сфере современного искусства делегированы не столько зрению и видению, сколько концепту, идее, но это не отменяет наличие в фактах современного искусства своеобразной иконической, индексальной и синтаксической (символической) семантики. Она актуализирована и проблематизирована в этих формах как метанаррация, визуальный нарратив, репрезентация культурных доминант эпохи и лингвистическая фугированность визуальной и пластической формы.

Опираясь на лингвистические конструкты, доктрина (или теория / теории) современного (визуального) искусства стремится стать самоописывающейся системой, модус существования которой обусловлен культурным контекстом и риторикой своего времени.

Можно сказать, что доктрина современного искусствознания прямо покоится на тезисе отца П. Флоренского о влиянии символизируемого на символизирующее и на соположение конгломератов знаков разных семиотических систем, в силу чего традиционные формально-стилевые критерии анализа фактов современной практики оказываются к ней слабо применимы.

С другой стороны, современное искусствознание слабо защищено от обусловленного привычными ожиданиями и стереотипами прочтения «криптограмм искусства» (У. Эко). Можно даже сказать, что оно уязвимо в силу своей нацеленности на его интерпретацию именно как «криптограмм», в содержательность которых мало кто верит. Но именно в силу названного обстоятельства недостаток оборачивается достоинством: главной проблемой современного искусствознания



становится проблема знаковости иконического сообщения, являющегося как произведением современного искусства, так и визуальным арт-объектом в собственном смысле.

Именно поэтому тезис Александра Степанова о неактуальности понимания как стратегии интерпретации произведения искусства не выдерживает серьезной критики. Его идея, суть которой состоит в том, что «непонимающее» отношение к искусству «адекватно» (цит. по [Данилова 2004: 81]) наталкивается на контраргумент теоретика современного искусства: произведение современного искусства является своеобразным семиотическим гибридом, а процесс его создания есть процесс тотальной гибридизации в сфере визуального и актуального.

Об этом же пишет, ссылаясь на работы круга исследователей школы академика РАН Ю. С. Степанова, харьковский искусствовед-культуролог З. И. Алфьорова, утверждающая, со ссылкой на [Коваль 2006: 57—69], что визуальное ПОСТ-искусство как совокупность индивидуальных визуальных арт-практик гибридного типа можно рассматривать как совокупность «мультилингвистических гибридов» (термин наш. — *О. К.*), усиленных со стороны стратегии минимализации и семиотического абстрагирования. (см. подр.: [Алфьорова 2008б: 162], а также работы саратовского исследователя Е. А. Елиной [Елина 2012]).

Между тем исподволь, в рамках проблематики общности теории языка и искусства, теории визуально-вербального синтеза, формируется, казалось бы, частная, но родственно с нею связанная, становящаяся с нею в один ряд (чаще всего это ряды «подобий»), проблематика метода анализа аналоговости / параллелизма языка и искусства, а вместе с нею и проблематика «рва, разделяющего филологов и историков искусства» [Злыднева 2008: 5], замостить который все никак не удается.

Его присутствие фиксируется неудовлетворительностью искусствоведческой методологии, обращенной к процессам современной арт-практики и визуального искусства, а также неэффективностью существующего семиотического инструментария, направленного на объективацию механизмов знания о языке и понимания искусства.

Более того, особенно он осязаем в случаях обращения к опыту творчества, находящегося как бы в оппозиции к каноническим формам художественной практики, например искусству исторического авангарда, в котором идея самоорганизации языка художественного

произведения оказывается просто неразрывно связана с креативными стратегиями языкотворчества.

Но и этого выявляется недостаточно. Сам лингвистический анализ визуальной целостности оказывается односторонним и малоуспешным вне своей оппозитивной, интермедиальной, пары. Современная семиотика языка и художественная семиотика, лингвоэстетика пришла к выводу, вне рамок которого достичь адекватного анализа визуально-пластического и иконографического синтеза практически невозможно. Многие произведения авангарда (а в нашем случае и визуального искусства) оказываются просто-напросто непроницаемы для лингвистического анализа, если в их анализе обходиться сугубо инструментальными, формальными методиками, без обращения к синестетическим (интермедиальным) методикам. В их разработке, смеем думать, и состоит будущее лингвоэстетики как самостоятельной гуманитарной дисциплины и семиотического горячего очага современной гуманитаристики.

Сегодня, благодаря искусствоведческой рефлексии современных изобразительных и визуальных форм, в той мере, в какой они являются языком современного мышления о мире и формой смыслопорождения, становится очевидным, что эти формы одновременно являются и означающим современных семантических, семиотических и концептуальных интерпретаций последних.

В какой мере эти интерпретации принадлежат к области непротиворечивого искусствоведческого и культурологического знания, призвано ответить время, хотя меж тем сегодня вполне ясно, что грамматика новых лингвоэстетических, как и семиотических, идей зиждется на творительном, а не винительном падеже...

Завершить этот раздел, как и книгу в целом, нам бы хотелось убеждением, что только путем семиотической гибридации лингвистической эстетике удастся достичь того состояния семиотического совершенства, о котором мечтал еще Ч. Пирс. За этим совершенством встает сама семиотическая действительность — процесс сотворения знака, пронизанного энергией взаимодействия и параллелизма значений и смыслов, коренящихся в самой природе Языка и Искусства.

## ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Формируя и формулируя научное поле лингвоэстетики, наблюдая за ее развитием как самостоятельной научной дисциплины и прямо показывая это развитие на страницах этой книги, авторы стремились продемонстрировать возможности и перспективы лингвоэстетического метода, обращенного к полисемиотичным феноменам словесного и художественного творчества.

Не прибегая к прямым доказательствам эффективности этого метода, коих, впрочем, в тексте книги вполне достаточно, — мы стремились реализовать (исполнить, по Ю. С. Степанову) такую стратегию научного анализа, которая, по нашему мнению, способна обнажить сам каркас и сущностное свойство исчисления форм языка и искусства, получившего на страницах книги свою семантическую, семиотическую и культурологическую интерпретацию.

Она и получила определение как лингвоэстетический подход и как акт сотворения Знака. До известной степени стратегия авторов аналогична семантико-геометрическому эксперименту Г. Стайн, заявившей в свое время: «Мне нравится смотреть, как предложения сами себя разбирают». В данном случае «сами себя разбирают» предложения теории лингвоэстетики как теории сотворения знака, причем разбирают открыто и без оглядки на строгость формационных правил построения «предложений лингвоэстетики».

И этим подобный подход кажется интересным и продуктивным.

Мы стремились предложить читателю не аксиомы, а ряды теорем лингвоэстетики, относимые к закономерностям построения языковых и визуальных форм и их ментальных и материальных соположений.

Процесс исследования их, конечно, остается открытым.

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Абсурд и вокруг 2004 — Абсурд и вокруг: Сборник статей. М., 2004.
- Авраамов 1914 — *Авраамов Арс.* В недрах искусства // Заветы. 1914. № 3.
- Автономова 1977 — *Автономова Н. С.* Философские проблемы структурного анализа в гуманитарных науках. М., 1977.
- Адорно 2001 — *Адорно Т.* Философия новой музыки / Пер. с нем. М., 2001.
- Ажеж 2004 — *Ажеж К.* Человек говорящий: Вклад лингвистики в гуманитарные науки / Пер. с франц. М., 2006.
- Азарова 2008 — *Азарова Н.* Буквы моря: поэма-орнамент / Графика А. Лазарева. М., 2008.
- Азарова 2013 — *Азарова Н. М.* Личность ученого. Ю. С. Степанов в трехмерном пространстве науки, искусства и быта // Языковые параметры современной цивилизации: Сб. трудов первой науч. конф. памяти акад. РАН Ю. С. Степанова. М.; Калуга, 2013.
- Азначеева 1994 — *Азначеева Е. Н.* Музыкальные принципы организации литературно-художественного текста. Пермь, 1994. Ч. 1—3.
- Айги 2001 — *Айги Г.* Разговор на расстоянии: Статьи, эссе, беседы, стихи. СПб., 2001.
- Акопян 2004 — *Акопян Л. О.* Дмитрий Шостакович: Опыт феноменологии творчества. СПб., 2004.
- Аксаков 1990 — *Аксаков К. С.* О некоторых современных собственно литературных вопросах // Вопросы философии. 1990. № 2.
- Али ибн Усман аль-Худжвири 2004 — *Али ибн Усман аль-Худжвири.* Раскрытие скрытого за завесой. Старейший персидский трактат по суфизму. М., 2004.
- Алпатов 2010 — *Алпатов В. М.* Русский Гумбольдт // В пространстве языка и культуры: звук, знак, смысл: Сб. статей в честь 70-летия В. А. Виноградова. М., 2010.
- Алфьорова 2006 — *Алфьорова З. І.* Візуальні коди сучасності // Традиційна культура в умовах глобалізації: проблема наслідування культурного коду нації. Матеріали Міжнар. Наук.-практич. конф. (21—22 грудня 2006). Харків, 2006.
- Алфьорова 2008а — *Алфьорова З. І.* Візуальне мистецтво кінця ХХ — початку ХХІ століття: Автореф. дис. докт. мистецтв: 26.00.01. Харків, 2008.
- Алфьорова 2008б — *Алфьорова З. І.* Межі видимого. Становлення візуального мистецтва. Харків, 2008.
- Алфьорова 2008в — *Алфьорова З. І.* Термінологічні ігри щодо візуальних мистецтв // Мистецтвознавство України. Вип. 10. 2008.

- Альфонсов 2006 — *Альфонсов В. Н.* Слова и краски. СПб., 2006.
- Альчук 2005 — *Альчук А.* Не БУ (стихи 2000—2004 гг.). М., 2005.
- Альчук, Азарова 2004 — *Альчук А., Азарова Н.* Переписка в форме традиционной японской поэзии. М., 2004.
- Андреева 2007 — *Андреева Е.* Постмодернизм: Искусство второй половины XX — начала XXI века. М., 2007.
- Андроникова 1975 — *Андроникова М. И.* Об искусстве портрета. М., 1975.
- Арасс 2010 — *Арасс Д.* Деталь в живописи / Пер. с франц. СПб., 2010.
- Аристов 2006 — *Аристов В. В.* «Тот человек в человеке...». Идем-форма и поэтика другого // Семиотика и Авангард: Антология. М., 2006.
- Арутюнова 1989 — *Арутюнова Н. Д.* «Полагать» и «Видеть» (К проблеме смешанных пропозициональных установок) // Логический анализ языка. Проблемы интенциональных и прагматических контекстов. М., 1989.
- Асафьев 1930 — *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. М., 1930.
- Аскольдов 1922 — *Аскольдов С. А.* Творчество Андрея Белого // Литературная мысль. Альманах 1. Пг., 1922.
- Аскольдов 1925 — *Аскольдов С. А.* Форма и содержание в искусстве слова // Литературная мысль. Альманах 3. Л., 1925.
- Аскольдов 1928/1997 — *Аскольдов С. А.* Концепт и слово (1928) // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология. М., 1997.
- Атаян 1992 — *Атаян Э. Р.* Свобода как идея и как действительность. Ереван, 1992.
- Афасижев 2004 — *Афасижев М. Н.* Изображение и слово в эволюции художественной культуры. Первобытное общество. М., 2004.
- Бабин 1985 — *Бабин А. А.* Вариации Пикассо на темы старых мастеров // Панорама искусств. М., 1985. Вып. № 8.
- Базен 1995 — *Базен Ж.* История истории искусства / Пер. с франц. М., 1995.
- Базылев, Нерознак 2001 — *Базылев В. Н., Нерознак В. П.* Традиция, мерцающая в толще истории // Сумерки лингвистики. Из истории отечественного языкознания. Антология. М., 2001.
- Баксендолл 2003 — *Баксендолл М.* Узоры интенции. Об историческом толковании картин. М., 2003.
- Балашов 1984 — *Балашов Н. И.* Проблема референтности в семиотике поэзии // Контекст. 1983. Литературно-теоретические исследования. М., 1984.
- Балашов 2006 — *Балашов Н. И.* Веласкес и проблема непринужденного самостояния художника в XVII—XIX столетиях // Человек — Искусство — Общество: Закон целого. М., 2006.
- Барт 1989а — *Барт Р.* Литература и метаязык // Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Пер. с франц. М., 1989.
- Барт 1989б — *Барт Р.* Структурализм как деятельность // Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Пер. с франц. М., 1989.
- Барт 1989в — *Барт Р.* Война языков // Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Пер. с франц. М., 1989.
- Барт 2001 — *Барт Р.* Нулевая степень письма / Пер. с франц. // Семиотика: Антология. 2-е изд. М.; Екатеринбург, 2001.

- Барулин 2002 — *Барулин А. Н.* Основания семиотики. Знаки, знаковые системы, коммуникация. Ч. 1, 2. М., 2002.
- Батай 1997 — *Батай Ж.* Внутренний опыт / Пер. с франц. СПб., 1997.
- Бахтин 1974 — *Бахтин М. М.* К эстетике слова // Контекст: Лит.-теоретич. исслед. 1973. М., 1974.
- Бахтин 1975 — *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
- Бахтин 2002 — *Бахтин М. М.* Собрание сочинений. Т. 6: Проблемы поэтики Достоевского, 1963. Работы 1960—1970-х гг. М., 2002.
- Бахтин 2003 — *Бахтин М. М.* К вопросам методологии эстетики словесного творчества. I. Проблема формы, содержания и материала в словесном художественном творчестве // *Бахтин М. М.* Собрание сочинений. Т. 1. Философская эстетика 1920-х годов. М., 2003.
- Бел, Брайсен 1996 — *Бел М., Брайсен Н.* Семиотика и искусствознание / Пер. с англ. // Вопросы искусствознания. X (2/96). М., 1996.
- Белоус 2005а — *Белоус В. Г.* ВОЛЬФИЛА [Петроградская Вольная Философская Ассоциация]: 1919—1924. Кн. 1. М., 2005.
- Белоус 2005б — *Белоус В. Г.* ВОЛЬФИЛА [Петроградская Вольная Философская Ассоциация]: 1919—1924. Кн. 2. М., 2005.
- Белый 1910 — *Белый А.* Символизм. М., 1910.
- Белый 1922 — *Белый А.* Поэзия слова. Пг., 1922.
- Белый 1929 — *Белый А.* Ритм как диалектика и «Медный всадник»: Исследование. М., 1929.
- Белый 1966 — *Белый А.* Будем искать мелодии <предисловие к сборнику «После разлуки», 1922> // Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966.
- Белый 1988 — *Белый А.* О себе как писателе // Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи. Воспоминания. Публикации: Сборник. М., 1988.
- Белый 1990 — *Белый А.* Начало века. Воспоминания. В 3 кн. Кн. 2. М., 1990.
- Белый 1994 — *Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1994.
- Белый 1999 — *Белый А.* Душа самосознающая. М., 1999.
- Белый 2002 — *Белый А.* Глоссология. Поэма о звуке. М., 2002.
- Белый 2006а — *Белый А.* Жезл Аарона (О слове в поэзии) // Семиотика и Авангард. Антология. М., 2006.
- Белый 2006б — *Белый А.* Мысль и язык (Философия языка А. А. Потебни) // Семиотика и Авангард: Антология. М., 2006.
- Белый 2010 — *Белый А.* Собрание сочинений. Символизм. Книга статей. М., 2010.
- Белькинд 1975 — *Белькинд Е. А.* Белый и А. А. Потебня: (К постановке вопроса) // Тезисы I Всесоюз. (III) конф. «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века». Тарту, 1975.
- Беляев 1983 — *Беляев Г. А.* К вопросу об использовании средств семиотики в познании искусства // Актуальные вопросы методологии современного искусствознания. М., 1983.
- Бенвенист 1974 — *Бенвенист Э.* Общая лингвистика / Пер. с франц. М., 1974.
- Бернштейн 1994 — *Бернштейн Б.* Грани экфрасиса // Искусствознание. М., 1994. № 4.

- Бернштейн 2002 — *Бернштейн Б.* Пигмалион наизнанку: К истории становления мира искусства. М., 2002.
- Бессонова 2001 — *Бессонова М.* О способах совмещения бытийственной и трансцендентной сфер в искусстве XX века // Вопросы искусствознания. 1/01, 2001.
- Бирюков 2001 — *Бирюков С. Е.* Явление I. Александр Введенский // *Бирюков С. Е.* Поэзия русского авангарда. М., 2001.
- Бирюков 2005 — *Бирюков С.* Поэзия: модули и векторы. Словомузыка Елизаветы Мнацакановой // URL: <http://topos.ru/article/3315> (2005).
- Бирюков 2006а — *Бирюков С.* О музыкально-поэтических теориях // Семиотика и Авангард: Антология. М., 2006.
- Бирюков 2006б — *Бирюков С.* Пре-вращения // *Азарова Н., Лазарев А.* Цветы и птицы. М., 2006.
- Битекстуальность и кинематограф 2003 — Битекстуальность и кинематограф. Минск, 2003.
- Бобрин 2002 — *Бобрин Р.* Схема и описание в научных текстах о живописи: Анализ или экфрасис? // Алфавит. Филологический сб. Смоленск, 2002.
- Бобриков 2012 — *Бобриков А. А.* Другая история русского искусства. М., 2012.
- Борисова 2008 — *Борисова И.* Перевод и граница: перспективы интермедальной поэтики // *Toronto Slavic Quarterly*. № 25. 2008 (<http://www.utoronto.ca/tsq/07/borisova07.shtml>).
- Борхес 2001 — *Борхес Х.-Л.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 4: Тайнопись: Произведения 1980—1986 годов / Пер. с исп., франц. и англ. СПб., 2001.
- Бочавер 2013 — *Бочавер С. Ю.* Полистилистика или единство стиля: работы Ю. С. Степанова как пример научного авангарда // Языковые параметры современной цивилизации: Сб. трудов первой науч. конф. памяти акад. РАН Ю. С. Степанова. М.; Калуга, 2013.
- Бояринцева 1984 — *Бояринцева Г. С.* Эстетика языка и речи. Саранск, 1984.
- Бриски-Узелац 2012 — *Бриски-Узелац С.* Герменевтика иконического и вербального знака // Визуализация литературы. Белград, 2012.
- Брускин 2004 — *Брускин Г.* Картина как текст и текст как картина // Новое литературное обозрение. 2004. № 56.
- Брюсов 1925 — *Брюсов В.* Синтетика поэзии // Проблемы поэтики. М.; Л., 1925.
- Брюсов 1955 — *Брюсов В. Я.* Научная поэзия // *Брюсов В. Я.* Избранные сочинения: В 2 т. М., 1955. Т. 2.
- Брюсов 1987 — *Брюсов В. Я.* Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1987.
- Будагов 1984 — *Будагов Р. А.* Писатели о языке и язык писателей. М., 1984.
- 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.
- Булгаков 1999 — *Булгаков С. Н.* Философия имени. СПб., 1999.
- Буренина 2004а — *Буренина О.* «Реющее» тело: Абсурд и визуальная репрезентация полета в русской культуре 1900—1930-х гг. // Абсурд и вокруг. М., 2004.

- Буренина 2004б — *Буренина О. Д.* Что такое абсурд, или По следам Мартина Эсслина // Абсурд и вокруг: Сб. статей. М., 2004.
- Буренина 2005 — *Буренина О. Д.* Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века. СПб., 2005.
- Бухштаб 2008 — *Бухштаб Б.* Философия «заумного языка» Хлебникова // Новое литературное обозрение. 2008. Т. 89. № 1.
- Бычков 1996 — *Бычков В. В.* Духовное как эстетическое *credo* Василия Кандинского // Литературное обозрение. VII. 1996.
- Валери 1976 — *Валери П.* Об искусстве / Пер. с франц. М., 1976.
- Ван Гог 1966 — *Ван Гог.* Письма. Л.; М., 1966.
- Василевич 1987 — *Василевич А. П.* Исследование лексики в психолингвистическом эксперименте. На материале цветообозначения в языках разных систем. М., 1987.
- Васильев 2008 — *Васильев С. А.* Художественная философия языка В. Хлебникова: традиции В. Гумбольдта, А. А. Потебни. Стиль культурной эпохи рубежа веков // Творчество Велимира Хлебникова и русская литература XX века: Поэтика, текстология, традиции. Материалы X Междунар. Хлебниковских чтений. Астрахань, 2008.
- Вейдле 2002 — *Вейдле В. В.* Эмбриология поэзии: Статьи по поэтике и теории искусства. М., 2002.
- Вейль 1968 — *Вейль Г.* Симметрия / Пер. с англ. М., 1968.
- Визуализация литературы 2012 — *Визуализация литературы: Сб. статей.* Белград, 2012.
- Виноградов 1927 — *Виноградов В. В.* К построению теории поэтического языка. Учение о системах речи литературных произведений // Поэтика: Сб. статей. Временник Отдела словесных искусств. III. Л., 1927.
- Виноградов 1980 — *Виноградов В. В.* О языке художественной прозы. М., 1980.
- Виноградов 2006 — *Виноградов В.* Социально-языковые системы и индивидуально-языковое творчество // Семиотика и Авангард: Антология. М., 2006.
- Винокур 1959 — *Винокур Г. О.* Понятие поэтического языка // *Винокур Г. О.* Избранные работы по русскому языку. М., 1959.
- Винокур 1976 — *Винокур Г. О.* О символизме и научной поэтике // Хрестоматия по теоретическому литературоведению. I. Тарту, 1976.
- Винокур 1990 — *Винокур Г. О.* Футуристы — строители языка // Филологические исследования: Лингвистика и поэтика. М., 1990.
- Волков 1977 — *Волков Н. Н.* Композиция в живописи. М., 1977.
- Волков 1984 — *Волков Н. Н.* Цвет в живописи. М., 1984.
- Волошинов А. В. 2002 — *Волошинов А. В.* Об эстетике фракталов и фрактальности искусства // Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. М., 2002.
- Волошинов В. Н. 1926 — *Волошинов В. Н.* Слово в жизни и слово в поэзии. К вопросам социологической поэтики // Звезда. 1926. № 6.
- Волошинов В. Н. 1928 — *Волошинов В. Н.* Новейшие течения лингвистической мысли на Западе // Литература и марксизм, 5, 1928.



- Габричевский 2002 — *Габричевский А. Г.* Морфология искусства. М., 2002.
- Гадамер 1991 — *Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного / Пер. с нем. М., 1991.
- Гадамер 1993 — *Гадамер Г.-Г.* Введение к Истоку художественного творения / Пер. с нем. // *Хайдеггер М.* Работы и размышления разных лет / Пер. с нем. М., 1993.
- Галкина-Федорук 1957 — *Галкина-Федорук Е. М.* О форме и содержании в языке // Мышление и язык. М., 1957.
- Гаспаров Б. М. 1969 — *Гаспаров Б. М.* Некоторые вопросы структурного анализа музыкального языка // Учен. зап. Тартуского университета. Тарту, 1969. Вып. 236.
- Гаспаров Б. М. 1996 — *Гаспаров Б. М.* Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М., 1996.
- Гаспаров М. Л. 1988 — *Гаспаров М. Л.* Белый-стиховед и Белый-стихотворец // Андрей Белый. Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации: Сборник. М., 1988.
- Гаспаров М. Л. 2001 — *Гаспаров М. Л.* Записи и выписки. М., 2001.
- Гаспаров М. Л. 2003 — *Гаспаров М. Л.* Экспериментальные переводы. М., 2003.
- Гаспаров М. Л. 2004 — *Гаспаров М. Л.* История литературы как творчество и исследование: случай Бахтина // Русская литература XX—XXI вв.: проблемы теории и методология изучения. Материалы Междунар. науч. конф. 10—11 ноября 2004 года: МГУ, филфак, 2004.
- Геллер 1997 — *Геллер Л.* На подступах к жанру экфрасиса. Русский фон для нерусских картин (и наоборот) // *Wiener Slawistischer Almanach.* 1997. Sdb. 44.
- Геллер 2002 — *Геллер Л.* Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума. М., 2002.
- Геллер 2013 — *Геллер Л.* Экфрасис, или Обнажение приема. Несколько вопросов и тезис // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: Сб. статей. М., 2013.
- Генисаретский 2000 — *Генисаретский О. И.* Пространственность в иконологии и эстетике священника Павла Флоренского // *Флоренский П. А., священник.* Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М., 2000.
- Гервер 2001 — *Гервер Л.* Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). М., 2001.
- Герман 2004 — *Герман М.* Модернизм. СПб., 2004.
- Гиндин, Маньковский 2007 — Как Московский лингвистический кружок воевал с Брюсовым и Потебней / Сост., вступит. заметка и коммент. С. И. Гиндина, подгот. текстов А. В. Маньковского // НЛЮ. 2007. № 86.
- Гинзбург 1987 — *Гинзбург Л. Я.* Литература в поисках реальности. М., 1987.
- Гладкий 1985 — *Гладкий А. В.* Синтаксические структуры естественного языка в автоматизированных системах общения. М., 1985.

- Глазова 2003 — *Глазова А.* О логосе и голосе в современной поэзии // Новое литературное обозрение. 2003. № 62 (<http://magazines.russ.ru/nlo/2003/62/glaz.html>).
- Глазунова 2012 — *Глазунова О. И.* Синергетика творчества: Опыт анализа художественного текста. М., 2012.
- Глотова 1992 — *Глотова Г. А.* Психология творчества и семиотика. Екатеринбург, 1992.
- Гор 2002 — *Гор Г.* Стихи // Звезда. 2002. № 5.
- Горбачов 2007 — *Горбачов Д.* Шароварно-гопашна культура як джерело світового авангарду // Fine Art Київ. 2007. № 1.
- Горнфельд 2004 — *Горнфельд А. Г.* Научная глоссолалия // Андрей Белый: pro et contra. СПб., 2004.
- Горнфельд 2006 — *Горнфельд А. Г.* О толковании художественного произведения // Введение в литературоведение. Хрестоматия. М., 2006.
- Греческо-русский словарь — Греческо-русский словарь, составленный А. Д. Вейсманомъ. 5-е изд. СПб., 1899.
- Гречко 1997 — *Гречко В.* Заумь и глоссолалия // Wiener Slawistischer Almanach. 1997. Bd 40.
- Григорьев 1979 — *Григорьев В. П.* Поэтика слова. М., 1979.
- Григорьев 2000 — *Григорьев В. П.* Будетлянин. М., 2000.
- Григорьев 2004 — *Григорьев В. П.* О Хлебникове-художнике (К проблемам лингвистической эстетики) // Логический анализ языка. Языки эстетики: Концептуальные поля прекрасного и безобразного. М., 2004.
- Григорьев 2006 — *Григорьев В. П.* Лингвистика, поэтика, эстетика: О разных подходах к поэтическому языку (1979) // Велимир Хлебников в четырехмерном пространстве языка: Избранные работы. 1958—2000-е годы. М., 2006.
- Григорьев М. С. 1930 — *Григорьев М. С.* // Литературная энциклопедия. Т. 3. М.: Изд-во Ком. Акад., 1930.
- Григорьева 2000 — *Григорьева Е.* Эмблема: структура и прагматика. Тарту, 2000.
- Гройс 2003 — *Гройс Б.* Комментарии к искусству. М., 2003.
- Громов 2004 — *Громов Р.* Антон Марти. Философия языка брентановской школы // Логос. 2004. № 1.
- Грыгар 2007 — *Грыгар М.* Знакотворчество: Семиотика русского авангарда / Пер. с чеш. СПб., 2007.
- Грякалов 2004 — *Грякалов А. А.* Письмо и событие. Эстетическая топография современности. СПб., 2004.
- Губер 1927 — *Губер А.* Структура поэтического символа. М., 1927.
- Гуманитарная наука сегодня 2008 — Гуманитарная наука сегодня. Материалы конф. М.; Калуга, 2008.
- Гумбольдт 2000 — *Гумбольдт В. фон.* Избранные труды по языкознанию / Пер. с нем. М., 2000.
- Гумилев 1991 — *Гумилев Н.* Сочинения: В 3 т. Т. 3. Письма о русской поэзии. М., 1991.

- Густав Шпет 2010 — Густав Шпет и его философское наследие. У истоков семиотики и структурализма. М., 2010.
- Дамиш 2003 — *Дамиш Ю.* Теория облака / Пер. с франц. М., 2003.
- Данилова 2004 — *Данилова И.* «Исполнилась полнота времен». Размышления об искусстве. Статьи, этюды, заметки. М., 2004.
- Даниэль 1989 — *Даниэль С. М.* Искусство и искусствовед // Творчество. 1989. № 5.
- Даниэль 1994 — *Даниэль С. М.* Беспредметное искусствознание // Вопросы искусствознания. М., 1994. 1/94.
- Даниэль 2002 — *Даниэль С. М.* Сети для Протея: Проблема интерпретации формы в изобразительном искусстве. СПб., 2002.
- Даниэль 2008a — *Даниэль С. М.* От вдохновения к рефлексии: Кандинский — теоретик искусства // *Кандинский В. В.* Точка и линия на плоскости. М., 2008a.
- Даниэль 2008б — *Даниэль С. М.* Ван Гог: литературный автопортрет // *Ван Гог В.* Письма к друзьям / Пер. с франц. СПб., 2008б.
- Даниэль 2013 — *Даниэль С. М.* Статьи разных лет. СПб., 2013.
- Дейнека 2011 — *Дейнека Э. А.* Концепты лингвоантропологической системы Анри Мешонника // Под знаком «Мета». Материалы конф. «Языки и метаязыки в пространстве культуры» в Институте языкознания РАН 14—16 марта 2011 г. М.; Калуга, 2011.
- Делез, Гваттари 1998 — *Делез Ж., Гваттари Ф.* Что такое философия? / Пер. с франц. М.; СПб., 1998.
- Демьянков 2001 — *Демьянков В. З.* Понятие и концепт в художественной литературе и в научном языке // Вопросы филологии. 2001. № 1.
- Демьянков 2006 — *Демьянков В. З.* Россия и Германия: речь о «красивом» (schön) в двух культурах // Гуманитарная наука сегодня: материалы конф. М.; Калуга, 2006.
- Демьянков 2007 — *Демьянков В. З.* Термин «концепт» как элемент терминологической культуры // Язык как материя смысла: Сб. статей в честь акад. Н. Ю. Шведовой. М., 2007.
- Демьянков 2009 — *Демьянков В. З.* Языковое творчество и речевая креативность // Язык как медиатор между знанием и искусством: Сб. докл. Междунар. науч. семинара. М., 2009.
- Демьянков 2011 — *Демьянков В. З.* Метаязык как конструкт культуры // Под знаком «Мета». Материалы конф. «Языки и метаязыки в пространстве культуры» в Институте языкознания РАН 14—16 марта 2011 г. М.; Калуга, 2011.
- Демьянков 2013 — *Демьянков В. З.* Прелесть и прелестный в современной русской лирике: к вопросу о лингвистической эстетике // Имидж, диалог, эксперимент — поля современной русской поэзии: Image, Dialog, Experiment — Felder der russischen Gegenwartsdichtung. München; Berlin; Washington (DC), 2013.
- Денисов 2003 — *Денисов А. В.* Музыкальный язык: структура и функции. СПб., 2003.
- Деррида 1999 — *Деррида Ж.* Голос и феномен и другие работы по теории знака Гуссерля / Пер. с франц. СПб., 1999.

- Деррида 2000 — *Деррида Ж.* О грамматиологии / Пер. с франц. М., 2000.
- Дмитриева 1962 — *Дмитриева Н. А.* Изображение и слово. М., 1962.
- Дмитриева 1982а — *Дмитриева Н. А.* Ван Гог и литература // Литература и живопись. М., 1982.
- Дмитриева 1982б — *Дмитриева Н. А.* Винсент Ван Гог. Человек и художник. М., 1982.
- Долгов 1990 — *Долгов К. М.* От Киркегора до Камю. Философия, эстетика, культура. М., 1990.
- Донецких 1982 — *Донецких Л. И.* Эстетические функции слова. Кишинев, 1982.
- Друскин 1999 — *Друскин Я.* Дневники. СПб., 1999.
- Друскин 2000а — *Друскин Я.* Звезда бессмыслицы // «...Сборище друзей, оставленных судьбою». А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: «чинари» в текстах, документах и исследованиях: В 2 т. М., 2000. Т. 1а.
- Друскин 2000б — *Друскин Я.* Классификация точек // «...Сборище друзей, оставленных судьбою». А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: «чинари» в текстах, документах и исследованиях. В 2 т. М., 2000. Т. 1б.
- Друскин 2001 — *Друскин Я. С.* Перед принадлежностями чего-либо. Дневники. 1963—1979. СПб., 2001.
- Друскин 2004 — *Друскин Я. С.* Лестница Иакова: Эссе, трактаты, письма. СПб., 2004.
- Друскина 2004 — *Друскина Л.* Жизнь или житие? Штрихи к портрету Якова Друскина // *Друскин Я. С.* Лестница Иакова: Эссе, трактаты, письма. СПб., 2004.
- Духан 2001 — *Духан И.* Ньюмэн, Onemant I // Материалы Восьмой Ежегодной Междунар. конф. по иудаике. М., 2001. Ч. 1.
- Духан 2004 — *Духан И.* Эль Лисицкий, «еврейский стиль», авангард... // Материалы 11 Междунар. междисциплинарной конф. по иудаике. М., 2004.
- Дынный 1939 — *Дынный М.* Форма и содержание. I. Исторический очерк // Литературная энциклопедия. Т. 11. М., 1939.
- Дягилев, Философов 1999 — *Дягилев С., Философов Д.* Сложные вопросы // Искусствознание. М., 1999. № 1.
- Елина 2002 — *Елина Е. А.* Интерпретация изображенного объекта как многоуровневая модель // Язык. Сознание. Коммуникация. Вып. 22. М., 2002.
- Елина 2003а — *Елина Е. А.* Вербальная интерпретация произведений изобразительного искусства: Автореф. дис. ... докт. филол. наук. Саратов, 2003.
- Елина 2003б — *Елина Е. А.* Особенности синестезии в искусствovedческих текстах // Вопросы психоллингвистики. М., 2003. № 1.
- Елина 2008 — *Елина Е. А.* Искусствovedческий дискурс: попытка истолкования беспредметной живописи // Литературно-художественный авангард в социокультурном пространстве российской провинции: история и совре-

- менность: Сб. статей участников междунар. науч. конф. (Саратов, 9—11 октября, 2008 г.). Саратов, 2008.
- Елина 2012 — *Елина Е. А.* Изобразительное искусство в интерпретациях: лингво-семиотический взгляд. Саратов, 2012.
- Епихин 1994 — *Епихин С.* Павел Филонов: метод и мифология // Вопросы искусствознания. 1994. № 1.
- Ермоленко 1992 — *Ермоленко С. С.* Проблемы семиотического подхода к изучению грамматического строя языка // Методологические основы новых направлений в мировом языкознании. Киев, 1992.
- Жегин 1970 — *Жегин Л. Ф.* Язык живописного произведения. М., 1970.
- Жирмунский 1977 — *Жирмунский В. М.* Задачи поэтики // Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.
- Жолковский 1962 — *Жолковский А. К.* Об усилении // Структурно-типологические исследования. М., 1962.
- Жолковский, Щеглов 1996 — *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* Работы по поэтике выразительности: Инварианты — Тема — Приемы — Текст. М., 1996.
- Завизион 2005 — *Завизион С. П.* Кандинский и Флоренский. Искусство как единство внешнего и внутреннего // Философские науки. 2005. № 1.
- Записи Скрябина 1919 — Записи А. Н. Скрябина // Русские пропилеи. Т. 6. М., 1919.
- Зданевич 1912a — *Зданевич И. М.* Манифест о правописании (1912a) // ОР ГРМ. ф. 177 (Фонд Ильи Зданевича). Ед. хр. 10.
- Зданевич 1912b — *Зданевич И. М.* О письме и правописании (1912b) // ОР ГРМ. ф. 177 (Фонд Ильи Зданевича). Ед. хр. 13.
- Зданевич 1982 — *Зданевич И.* Доклад в Медицинской академии // *L'avanguardia a Tiflis. Venezia*, 1982.
- Зенкин 2004 — *Зенкин С.* Форма внутренняя и форма внешняя (Судьба одной категории в русской теории XX в.) // Русская теория: 1920—1930-е годы. Материалы 10-х Лотмановских чтений. М., 2004.
- Зинченко 2000 — *Зинченко В. П.* Мысль и Слово Густава Шпета (возвращение из изгнания). М., 2000.
- Зинченко 2010 — *Зинченко В. П.* Плавильный тигль Вильгельма Гумбольдта и внутренняя форма слова Густава Шпета в контексте проблемы творчества // Густав Шпет и его философское наследие: у истоков семиотики и структурализма: коллективная монография. М., 2010.
- Злыднева 2001 — *Злыднева Н. В.* Фигуры речи и изобразительное искусство // Искусствознание. 1/01. М., 2001.
- Злыднева 2006 — *Злыднева Н. В.* Название versus изображение // Художественный текст как динамическая система. М., 2006.
- Злыднева 2008 — *Злыднева Н. В.* Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. М., 2008.
- Злыднева 2009 — *Злыднева Н. В.* Визуальный нарратив: к проблеме темпоральности как имплицированной вербальности (случай позднего авангарда) // Язык как медиатор между знанием и искусством. М., 2009.

- Злыднева 2010 — *Злыднева Н. В.* Мифопоэтика страшного в живописи: случай Филонова // Современная семиотика и гуманитарные науки. М., 2010.
- Злыднева 2013 — *Злыднева Н. В.* Визуальный нарратив: опыт мифопоэтического прочтения. М., 2013.
- Зусман 2003 — *Зусман В.* Концепт в системе гуманитарного знания // Вопросы литературы. 2003. № 2.
- Иванов 1976 — *Иванов Вяч. Вс.* Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976.
- Иванов 1988 — *Иванов Вяч. Вс.* О воздействии «эстетического эксперимента» Андрея Белого // Андрей Белый. Проблемы творчества. М., 1988.
- Иванов 1999 — *Иванов Вяч. Вс.* Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. I. М., 1999.
- Иванов 2007 — *Иванов Вяч. Вс.* Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. IV. М., 2007.
- Иванов 2008a — *Иванов Вяч. Вс.* Дуальные структуры в антропологии. М., 2008.
- Иванов 2008b — *Иванов Вяч. Вс.* Семиотика культуры среди наук о человеке в XXI столетии // Избранные труды по семиотике и истории культуры Т. 4. М., 2008.
- Иванов 2010 — *Иванов Вяч. Вс.* «Границы семиотики»: вопросы к предварительному обсуждению // Современная семиотика и гуманитарные науки. М., 2010.
- Иванов В. И. 1994 — *Иванов В. И.* Родное и вселенское. М., 1994.
- Из истории французской киномысли 1988 — Из истории французской киномысли: Немое кино, 1911—1933 / Пер. с франц. М., 1988.
- Из материалов 1996 — Из материалов Фонологического отдела Гинхука // Терентьевский сборник 1996. М., 1996.
- Измерение качества 2012 — Измерение качества в истории искусств. Резолюция RINA (Международной ассоциации научно-исследовательских институтов в области истории искусств) / Публ. Трубочкина Д. В. // Искусствознание. 2012. № 3/4.
- Ильин 1996 — *Ильин И. П.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996.
- Имдаль 2011 — *Имдаль М.* Опыт другого видения: Статьи об искусстве X—XX веков / Пер. с нем. Киев, 2011.
- Ирисханова 2004 — *Ирисханова О. К.* О лингвокреативной деятельности человека: отглагольные имена. М., 2004.
- Ирисханова 2007 — *Ирисханова О. К.* Семиотические гибриды как способ репрезентации знаний в дискурсе // Проблемы представления (репрезентации) в языке. Типы и форматы знаний. М., 2007.
- Ирисханова 2009 — *Ирисханова О. К.* О понятии креативности и его роли в метаязыке лингвистических описаний // Когнитивные исследования языка. М., 2009. Вып. V.
- Исидор Севильский 2006 — *Исидор Севильский.* Этимологии, или Начала: В XX книгах. Кн. I—III: Семь свободных искусств. СПб., 2006.
- Кабаков 2008 — *Кабаков И.* 60—70-е. Записки о неофициальной жизни в Москве. М., 2008.

- Каган 2003 — *Каган М. С.* Формирование личности как синергетический процесс // Синергетическая парадигма. Человек и общество в условиях нестабильности. М., 2003.
- Кандинский 1918 — *Кандинский В. В.* Текст художника. [Ступени]. М., 1918.
- Кандинский 1990 — *Кандинский В. В.* О духовном в искусстве. Л., 1990.
- Кандинский 1997 — *Кандинский В. В.* Медленно исчезающее в зеленой траве / Публ. и пер. с нем. Б. Соколова // Новый мир. 1997. № 1.
- Кандинский 1999 — *Кандинский В. В.* О понимании искусства. Стихотворения и статьи 1910—1920-х годов / Вступит. ст., подгот. текста, пер. и примеч. Б. М. Соколова // Знамя. 1999. № 2.
- Кандинский 2001a — *Кандинский В. В.* «И до сегодня меня не покинуло» // Живопись в русской поэзии. Одесса, 2001.
- Кандинский 2001б — *Кандинский В. В.* Избранные труды по теории искусства: В 2 т. М., 2001.
- Кандинский 2001в — *Кандинский В. В.* Содержание и форма // Избранные труды по теории искусства. Т. 1. 1901—1914. М., 2001.
- Касевич 1996 — *Касевич В. Б.* Буддизм. Картина мира. Язык. СПб., 1996.
- Касевич 2013 — *Касевич В. Б.* Когнитивная лингвистика: В поисках идентичности. М., 2013.
- Кацис 2000 — *Кацис Л.* «Черный квадрат» Казимира Малевича и «Сказ про два квадрата» Эль Лисицкого в иудейской перспективе // Русская эсхатология и русская литература. М., 2000.
- Квятковский 2008 — *Квятковский А. П.* Ритмология. СПб., 2008.
- Кибрик А. А. 1994 — *Кибрик А. А.* Когнитивные исследования по дискурсу // Вопросы языкознания. 1994. № 5.
- Кибрик А. А., Плунгян 1997 — *Кибрик А. А., Плунгян В. А.* Функционализм // Фундаментальные направления современной американской лингвистики. М., 1997.
- Кибрик А. Е. 1992 — *Кибрик А. Е.* Очерки по общим и прикладным вопросам языкознания. М., 1992.
- Кибрик А. Е. 2005 — *Кибрик А. Е.* Константы и переменные языка. М., 2005.
- Киклевич 2010 — *Киклевич А. К.* Концепт! Концепт... Концепт? К критике современной лингвистической концептологии // А. Киклевич, А. Камалова (науч. ред.). Концепты культуры в языке и тексте: теория и анализ. Науч. сер. «Современная русистика: направления и идеи». Т. II. Olsztyn, 2010.
- Кирющенко 2008 — *Кирющенко В.* Язык и знак в прагматизме. СПб., 2008.
- Киященко 2000 — *Киященко Л. П.* В поисках исчезающей предметности: (Очерки о синергетике языка). М., 2000.
- Клебанов 2005 — *Клебанов М.* Синэстетика нарративных построений и наличность аскезы: Антон (фон) Веберн как момент равновесия с небольшой погрешностью между Теодором Адорно и Яковом Друсскиным // Amsterdam International Electronic Journal for Cultural Narratology. № 2. Autumn 2005: [http://cf.hum.uva.nl/narratology/a05\\_pdf/russko-druskin.pdf](http://cf.hum.uva.nl/narratology/a05_pdf/russko-druskin.pdf).

- Князева 2010 — *Князева Е. М.* Взаимосвязь ритма и смысла в теориях Андрея Белого и Анри Мешонника: воскрешение забытого главного // Вопросы филологии. 2010. № 3.
- Князева 2011 — *Князева Е. М.* Ритмико-семантические соответствия в музыкальном и поэтическом текстах «Поэмы экстаза» А. Н. Скрябина // Вестник Тверского университета. 2011. Вып. 3.
- Князева 2012 — *Князева Е. М.* Лингвистика звучащего слова и «исполнение» в концепции Ю. С. Степанова // Критика и семиотика. Вып. 17. 2012. Памяти Ю. С. Степанова.
- Князева Е. Н. 2003 — *Князева Е. Н.* Балансирование на краю хаоса как способ творческого обновления // Синергетическая парадигма. Человек и общество в условиях нестабильности. М., 2003.
- Князева Е. Н., Курдюмов 2003 — *Князева Е. Н., Курдюмов С. П.* Трансдисциплинарность синергетики: следствия для образования // Синергетическая парадигма. Человек и общество в условиях нестабильности. М., 2003.
- Князева Е. Н., Курдюмов 2002 — *Князева Е. Н., Курдюмов С. П.* Основания синергетики. Режимы с обострением, самоорганизация, темпомыры. СПб., 2002.
- Кобляков 2002 — *Кобляков А. А.* Синергетика, язык, творчество // Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. М., 2002.
- Ковалева 2001a — *Ковалева Т. Ю.* А. Белый и специфика творческого процесса: феноменологический аспект // Принципы и методы исследования в филологии. Конец XX века: Сб. статей научно-методич. семинара «TEXTUS». Вып. 6. СПб.; Ставрополь, 2001.
- Ковалева 2001b — *Ковалева Т. Ю.* Андрей Белый — «семиотик символизма» // Принципы и методы исследования в филологии. Конец XX века: Сб. статей научно-методич. семинара «TEXTUS». Вып. 6. СПб.; Ставрополь, 2001.
- Коваль 1999 — *Коваль О. В.* Семантически сложные структуры на шкале иконичности // Міф і міфопоетика у традиційних та сучасних формах культурно-мовної свідомості. Вісник ХНУ. 1999. № 448.
- Коваль 2002 — *Коваль О. В.* Конкурирующие мотивации в дискурсе: диаграмматический иконизм и иерархия рекурсивной концентричности // Вестник Международного Славянского университета. Сер. Филология. Т. 5. 2002. № 1.
- Коваль 2006a — *Коваль О. В.* Абстрактная семиотика нефигуративного искусства // Вісник ХДАДМ. 2006. № 1.
- Коваль 2006b — *Коваль О. В.* О связи визуально-динамического и лингвистического дискурсов // Гуманитарная наука сегодня: Материалы конф. М.; Калуга, 2006.
- 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.



- Коваль 2009 — *Коваль О. В.* Концепт «минимализации» в живописно-словесном: автоэфрасис как лингвистический самоанализ художника // Язык как медиатор между знанием и искусством. М., 2009.
- Коваль 2009—2010 — *Коваль О. В.* Перекодування живописних і візуальних смислів у просторі культури: до теорії вербально-іконічного синтезу в мистецтві ХХ—ХХІ століття // Вісник Прикарпатського університету. Івано-Франківськ, 2009—2010. Вип. 17—18.
- Коваль, Мархайчук 2006 — *Коваль О., Мархайчук Н. В.* К вопросу о методологии исследования современных художественных процессов // Вісник ХДАДМ. Мистецтвознавство. Архітектура. 2006. № 1.
- Коваль, Мархайчук 2009 — *Коваль О. В., Мархайчук Н. В.* Об участии лингвистики во внешних средах // Философия языка в границах и вне границ. Харьков, 2009. Т. 6, 7.
- Козовой 2003 — *Козовой В.* Тайная ось. Избранная проза. М., 2003.
- Колоннезе 2007 — *Колоннезе Дж.* Нонсенс как форма комизма // Логический анализ языка: Языковые механизмы комизма. М., 2007.
- Колчева 2004 — *Колчева Т. В.* Ритм как культурологическая проблема: Автореф. дис. ... канд. культурологии. М., 2004.
- Коновалов 1908 — *Коновалов Д. Г.* Религиозный экстаз в русском мистическом сектанстве. Сергиев Посад, 1908.
- Косиков 1998 — *Косиков Г. К.* От структурализма к постструктурализму. М., 1998.
- Котельников 2004 — *Котельников В.* «Звезда бессмыслицы» взойшла над Петербургом (Творчество Чинарей и конец «петербургского периода») // Вопросы литературы. 2004. № 6.
- Котляр 2005 — *Котляр Е. А.* «Служите Господу во всем благолепии его святости...». Искусство в сакральном пространстве интерьеров синагог Украины // Параллели: русско-еврейский историко-литературный и библиографический альманах. М., 2005.
- Кривцун 2008 — *Кривцун О. А.* Творческое сознание художника. М., 2008.
- Крючкова 1985 — *Крючкова В. А.* Антиискусство: Теория и практика авангардистских движений. М., 1985.
- Кубрякова 1993 — *Кубрякова Е. С.* Возвращаясь к определению знака // Вопросы языкознания. 1993. № 4.
- Кубрякова 1997 — *Кубрякова Е. С.* Части речи с когнитивной точки зрения. М., 1997.
- Кувшинов 2006 — *Кувшинов Ф.* Мотив музыки в творчестве А. И. Введенского // Поэт Александр Введенский: Сб. материалов. Белград; М., 2006.
- Кузанский 1979 — *Кузанский Н.* О даре отца светов / Пер. В. В. Биbihина // *Кузанский Н.* Сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1979.
- Кулка 2014 — *Кулка И.* Психология искусства / Пер. с чеш. Х., 2014.
- Куценков 2007 — *Куценков П. А.* Психология первобытного и традиционного искусства. М., 2007.
- Ларин 1974 — *Ларин Б. А.* Эстетика слова и язык писателя. Л., 1974.

- Левая 1995 — *Левая Т.* Хармс и Шостакович: несостоявшееся сотрудничество // Хармсиздат представляет. Сб. материалов. СПб., 1995.
- Лейрис 2005 — *Лейрис М.* Большая игра Ф. Бэкона // Пространство другими словами: Французские поэты XX в. об образе в искусстве / Пер. с франц. СПб., 2005.
- Лекомцев 1967 — *Лекомцев Ю. К.* О семиотическом аспекте изобразительного искусства // Труды по знаковым системам. 3. Тарту: ТГУ, 1967.
- Лекомцев 1983 — *Лекомцев Ю. К.* Введение в формальный язык лингвистики. М., 1983.
- Лившиц 2000 — *Лившиц Б. К.* Гилея // Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания. М., 2000.
- Лиманская 2001 — *Лиманская Л. Ю.* Гомбрих и язык формы в теории искусства XX в. // Искусствознание. 2001. № 1.
- Лиманская 2008 — *Лиманская Л. Ю.* Оптические миры. М., 2008.
- Лингвистика креатива 2009 — Лингвистика креатива. Екатеринбург, 2009.
- Липавский 2005а — *Липавский Л.* <Определенное (Качество, характер изменения, постоянство или изменяемость) ...> // *Липавский Л.* Исследование ужаса. М., 2005.
- Липавский 2005б — *Липавский Л.* Разговоры // *Липавский Л.* Исследование ужаса. М., 2005.
- Лисицкий 1963 — *Лисицкий Л.* Книга с точки зрения зрительного восприятия — визуальная книга // Эль Лисицкий. Искусство книги. 1958—1960. Вып. 3. М., 1963.
- Лихачев 1993 — *Лихачев Д. С.* Концептосфера русского языка // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1993. Т. 52. № 1.
- Логический анализ языка 1991 — Логический анализ языка: Культурные концепты. М., 1991.
- Логический анализ языка 2004 — Логический анализ языка: Языки эстетики. М., 2004.
- Лола 1998 — *Лола Г. Н.* Дизайн: опыт метафизической транскрипции. М., 1998.
- Лосев 1968 — *Лосев А. Ф.* Введение в общую теорию языковых моделей. М., 1968.
- Лосев 1982 — *Лосев А. Ф.* Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе // Литература и живопись. М., 1982.
- Лосев 1990 — *Лосев А. Ф.* Музыка как предмет логики <1927> // *Лосев А. Ф.* Из ранних произведений. М., 1990.
- Лосев 1994 — *Лосев А. Ф.* Самое само // Миф. Число. Сущность. М., 1994.
- Лотман 1984 — *Лотман Ю. М.* Натюрморт в перспективе семиотики // Вещь в искусстве. М., 1984.
- Лотман 1992 — *Лотман Ю. М.* Культура и взрыв. М., 1992.
- Лотман 2005 — *Лотман Ю. М.* Об искусстве. СПб., 2005.
- Луначарский 1921 — *Луначарский А. В.* Достоевский, как художник и мыслитель // Красная новь. 1921. № 4.

- Ляпин 1993 — *Ляпин С. Х.* О концептах и концептологии (в поисках нового подхода к моделированию деятельности) // XIX World Congress of Philosophy. Moscow 22—28 August 1993. Book of abstracts. Сб. резюме. Vol. I. Секция 13 (Философия деятельности).
- Ляпин 1997 — *Ляпин С. Х.* Концептология: к становлению подхода // Концепты. Вып. I. Архангельск, 1997.
- Маклюэн 2006 — *Маклюэн М.* Джеймс Джойс: тривиальное и четвериальное / Пер. с англ. // Семиотика и Авангард. М., 2006.
- Малевич 2000 — *Малевич К.* Поэзия. М., 2000.
- Малишевский 1925 — *Малишевский М.* Метротоника — краткое изложение основ метротонической междуязыкой стихологии. М., 1925. Ч. 1: Метрика.
- Малларме 2006а — *Малларме С.* Книга — духовный инструмент / Пер. с франц. // Семиотика и Авангард: Антология. М., 2006.
- Малларме 2006б — *Малларме С.* Тайна в произведениях словесности / Пер. с франц. // Семиотика и Авангард: Антология. М., 2006.
- Мандельштам 1990 — *Мандельштам О. Э.* Слово и культура // *Мандельштам О. Э.* Собрание сочинений: В 2 т. Т. 2. М., 1990.
- Мандельштам 2003 — *Мандельштам О. Э.* Сочинения: Стихотворения. Проза. Эссе. Екатеринбург, 2003.
- Мартынова 2007 — *Мартынова О.* Введенский (поэма) // Новое литературное обозрение. 2007. № 85 (<http://magazines.russ.ru/nlo/2007/85/ma2.html>).
- Матурана, Варела 2001 — *Матурана У., Варела Ф.* Древо познания / Пер. с англ. М., 2001.
- Махов А. Е. 2005 — *Махов А. Е.* MUSICA LITERARIA: Идея словесной музыки в европейской поэтике. М., 2005.
- Махов Н. М. 2010 — *Махов Н. М.* Искусство после обряда: Духовная энтропия и трагическая природа художественного дискурса. М., 2010.
- Мейзерский 1988 — *Мейзерский В. М.* О взаимодействии иконического и лингвистического символизма в фигуративных процессах // Труды по знаковым системам. Тарту, 1988. № 22.
- Меликова-Толстая 1936 — *Меликова-Толстая С.* Античные теории художественной речи // Античные теории языка и стиля. М.; Л., 1936.
- Метафизика музыки 2007 — *Метафизика музыки и музыка метафизики: Сб. статей.* СПб., 2007.
- Мечковская 2004 — *Мечковская Н. Б.* Семиотика: Язык. Природа. Культура: Курс лекций. М., 2004.
- Мислер 1982 — *Мислер Н.* Павел Николаевич Филонов — Слово и знак (по следам архивных материалов) // Russian Literature. Vol. 11/3. 1982.
- Михайлов 1998 — *Михайлов А. В.* Отказ и отступление. Пространство молчания в произведениях Антона Веберна // Музыка в истории культуры: Избранные статьи. М., 1998.
- Михайлов 2002 — *Михайлов А. В.* СЛОВО и МУЗЫКА: Музыка как событие в истории Слова // Слово и музыка. Памяти А. В. Михайлова. Материалы науч. конф. М., 2002.

- Мишо 1997 — *Мишо А.* Поэзия. Живопись / Пер. с франц. М., 1997.
- Мнацаканова 1983 — *Мнацаканова Е.* Хлебников: предел и беспредельная музыка слова // Синтаксис. 11. 1983.
- Мнацаканова 1988 — *Мнацаканова Е.* Das Buch Sabeth. Wien, 1988.
- Мнацаканова 2003 — *Мнацаканова Е.* Осень в лазарете невинных сестер // Новое литературное обозрение. 2003. № 62.
- Мнацаканова 2004 — *Мнацаканова Е.* О пространствах времен // [http://magazines.russ.ru/project/bely/mnatsakanova\\_talk.html](http://magazines.russ.ru/project/bely/mnatsakanova_talk.html). 2004.
- Мнацаканова 2006 — *Мнацаканова Е. А.* ARCADIA: Стихи. Из лекций. Статьи. Эссе. М., 2006.
- Монич 2005 — *Монич Ю. В.* К истокам человеческой коммуникации. М., 2005.
- Моррис 2001 — *Моррис Ч. У.* Основания теории знаков / Пер. с англ. // Семиотика: Антология. 2-е изд. М.; Екатеринбург, 2001.
- Москальчук 2003 — *Москальчук Г. Г.* Структура текста как синергетический процесс. М., 2003.
- Москва — Париж 1981 — «Москва — Париж». 1900—1930. Каталог выставки. Т. 1. М., 1981. Вып. 1.
- Муратов 1996 — *Муратов А. Б.* Феноменологическая эстетика начала XX века и теория словесности (Б. М. Энгельгардт). СПб., 1996.
- Налимов 2003 — *Налимов В. В.* Вероятностная модель языка: О соотношении естественных и искусственных языков. 3-е изд. Томск; М., 2003.
- Наркис 2002 — *Наркис Б.* Что такое еврейское искусство // Еврейское искусство в европейском контексте. М.; Иерусалим, 2002.
- Неизданный Хлебников 1928—1933 — Неизданный Хлебников. Вып. VIII. М., 1928—1933.
- Неретина 1994 — *Неретина С. С.* Слово и текст в средневековой культуре. Концептуализм Петра Абеляра. М., 1994.
- Николаева 1979 — *Николаева В. В.* Эстетика языка и речи. Л., 1979.
- Николина 2004 — *Николина Н.* Современное поэтическое словотворчество // Поэтика исканий, или Поиск поэтики. М., 2004.
- Новиков 1988 — *Новиков Л. А.* Язык и художественное познание. Методологические заметки об эстетическом освоении действительности // Методология лингвистики и аспекты обучения языкам. М., 1988.
- Новиков 1991 — *Новиков Л. А.* Искусство слова. М., 1991.
- Новиков 2001 — *Новиков Л. А.* Избранные работы. Т. II. Эстетические аспекты языка. Miscellanea. М., 2001.
- Овсяннико-Куликовский 2006 — *Овсяннико-Куликовский Д.* Язык и искусство // Семиотика и Авангард: Антология. М., 2006.
- Орлицкий 2009 — *Орлицкий Ю. Б.* Между искусством и наукой: к вопросу о статусе экфрастических миниатюр А. Галунова и И. Даниловой // Язык как медиатор между знанием и искусством. М., 2009.
- Орлицкий 2011 — *Орлицкий Ю. Б.* Ритм в философско-эстетических исканиях Андрея Белого и в Истории становления самосознающей души в контексте исканий его времени // Russian Literature. V. 70. Issues 1—2. 2011.

- Памяти Александра Блока 1922 — Памяти Александра Блока: Андрей Белый, Иванов-Разумник, Штейнберг. Пб., 1922.
- Паперный 1996 — *Паперный В.* Культура Два. М., 1996.
- Перельмутер 1988 — *Перельмутер И. С.* О парадигматической функции лингвистики // Взаимодействие наук как фактор их развития. СПб., 1988.
- Петров 2004 — *Петров В. М.* Проблемы и методы эмпирической эстетики // *Концик В. А., Рыжов В. П., Петров В. М.* Этюды по теории искусства: Диалог естественных и гуманитарных наук. М., 2004.
- Пивоваров 2004 — *Пивоваров В.* О любви слова и изображения. М., 2004.
- Плавинская, Кукулин 2004 — *Плавинская Е., Кукулин И.* «Проза художников» как эстетическая проблема // Новое литературное обозрение. 2004. № 56.
- Плотников 1923 — *Плотников И.* 'Общество изучения поэтического языка' и Потебня // Педагогическая мысль. 1923. № 1.
- Плунгян 2000 — *Плунгян В. А.* Общая морфология. М., 2000.
- Погодин 1913 — *Погодин А. Л.* Язык как творчество. Харьков, 1913.
- Под знаком «Мета» 2011 — Под знаком «Мета». Материалы конф. «Языки и метаязыки в пространстве культуры» в Институте языкознания РАН 14—16 марта 2011 г. М.; Калуга, 2011.
- Подземская 2010 — *Подземская Н.* Теоретическое наследие В. В. Кандинского и проблема многоязычия // Мультилингвизм и генезис текста. М., 2010.
- Подлеская 1993 — *Подлеская В. И.* Сложное предложение в современном японском языке. М., 1993.
- Подольский 1925 — *Подольский Ю.* Стиль // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2 т. Т. 2. М.; Л., 1925.
- Подорога 1995 — *Подорога В.* Феноменология тела. М., 1995.
- Подорога 2013 — *Подорога В. А.* Как мыслит лингвист? Теория концепта и философия языка Ю. С. Степанова (Наброски к теме) // Языковые параметры современной цивилизации: Сб. трудов первой науч. конф. памяти акад. РАН Ю. С. Степанова. М.; Калуга, 2013.
- Позднякова 2006 — *Позднякова Е. М.* Креативность действия в зеркале лингвокреативной деятельности человека // Вопросы когнитивной лингвистики. 2006. № 3.
- Попов 2005 — *Попов П. С.* Творчество // Словарь художественных терминов. Г. А. Х. Н. 1923—1929 гг. М., 2005.
- Поспелов 2013 — *Поспелов Г. Г.* О картинах и рисунках: Избранные статьи об искусстве XIX—XX веков. М., 2013.
- Постовалова 1982 — *Постовалова В. И.* Язык как деятельность: Опыт интерпретации концепции В. Гумбольдта. М., 1982.
- Постовалова 2008 — *Постовалова В. И.* Три диалектики Лосева: диалектика имени, диалектика мифа, диалектика творчества // Творчество вне традиционных классификаций гуманитарных наук: Материалы конф. М.; Калуга, 2008.
- Постовалова 2011 — *Постовалова В. И.* Три пути метасинтеза в культуре XX—XXI веков: А. Ф. Лосев, прот. А. Геронимус, Ю. С. Степанов // Под знаком

- «Мета». Материалы конф. «Языки и метаязыки в пространстве культуры» в Институте языкознания РАН 14—16 марта 2011 г. М.; Калуга, 2011.
- Постовалова 2014 — *Постовалова В. И.* Послесловие. Гумбольдт в контексте лингвофилософских и духовных исканий нашего времени // *Язык как деятельность. Опыт интерпретации концепции Вильгельма фон Гумбольдта.* 2-е изд. М., 2014.
- Потебня 1913 — *Потебня А.* Мысль и язык. Харьков, 1913.
- Потебня 1926 — *Потебня А.* Мысль и язык // Полн. собр. соч. Киев, 1926, Т. 1.
- Потебня 1958 — *Потебня А. А.* Из записок по русской грамматике. Ч. 1. М., 1958.
- Потебня 1999 — *Потебня А. А.* Полное собрание трудов. Мысль и язык. М., 1999.
- Потебня 2006 — *Потебня А. А.* Психология поэтического и прозаического мышления // *Семиотика и Авангард: Антология.* М., 2006.
- Почепцов 2001 — *Почепцов Г. Г.* Русская семиотика. М.; К., 2001.
- Поэзия и живопись 2000 — *Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н. И. Харджиева.* М., 2000.
- Поэтика исканий... 2004 — *Поэтика исканий, или Поиск поэтики.* Материалы конф. М., 2004.
- Проективный философский словарь 2003 — *Проективный философский словарь: Новые термины и понятия.* СПб., 2003.
- Проскурин 2005 — *Проскурин С. Г.* Семиотика индоевропейской культуры. Новосибирск, 2005.
- Проскурин 2013 — *Проскурин С. Г.* Курс семиотики. Язык, культура, право. Новосибирск, 2013.
- Проскурин, Орехова 2008 — *Проскурин С. Г., Орехова О. М.* Аутопоэзис дейктических матриц // *Критика и семиотика.* Вып. 12. 2008.
- Проскурин, Харламова 2007 — *Проскурин С. Г., Харламова Л. А.* Семиотика концептов. Новосибирск, 2007.
- Пространство другими словами 2005 — *Пространство другими словами: Французские поэты XX века об образе в искусстве.* СПб., 2005.
- Пунин 1976 — *Пунин Н. Н.* Русское и советское искусство. М., 1976.
- Пучков 2008 — *Пучков А. А.* Поэтика античной архитектуры. Киев, 2008.
- Радлов 1897 — *Радлов Э.* Номинализм // *Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона.* Пб., 1897.
- Рапишвили 1978 — *Рапишвили Г. В.* Вопросы энергетической теории языка. Тбилиси, 1978.
- Рапишвили 2000 — *Рапишвили Г.* Вильгельм фон Гумбольдт — основоположник теоретического языкознания // *В. фон Гумбольдт. Избранные труды по языкознанию.* М., 2000.
- Раппапорт 2004 — *Раппапорт А. Г.* 99 писем о живописи. М., 2004.
- Рассказы о сновидениях 2009 — *Рассказы о сновидениях: Корпусное исследование устного русского дискурса.* М., 2009.
- Ревзин 1994 — *Ревзин Г.* К вопросу о специфике философской позиции А. Габричевского // *Вопросы искусствознания.* 1994. № 4.

- Ревзина 2012 — *Ревзина О. Г.* Стиль и стилистика Ю. С. Степанова // Критика и семиотика. 2012. Вып. 17. Памяти Ю. С. Степанова.
- Ремчукова 2005 — *Ремчукова Е. Н.* Креативный потенциал русской грамматики. М., 2005.
- Реформатский 1996 — *Реформатский А. А.* Введение в языковедение. М., 1996.
- Ржевская 1985 — *Ржевская Н. С.* Литературоведение и критика в современной Франции: Основные направления. Методология и тенденции. М., 1985.
- Роготченко 2010 — *Роготченко А.* Современное искусствоведение как наука о современном искусстве // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Харків, 2010. № 1.
- Рубинс 2003 — *Рубинс М.* Пластическая радость красоты. Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. М., 2003.
- Руднев 1992 — *Руднев В.* Стихосложение Елизаветы Мнацакановой // Митин журнал. № 45, 46. 1992.
- Русские писатели о языке 1954 — Русские писатели о языке (XVIII—XX вв.): хрестоматия. Л., 1954.
- Рымарь 2004 — *Рымарь А. Н.* Иероглифический тип символизации в художественном тексте (на материале поэтики Александра Введенского). Дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2004.
- Рясов 2011 — *Рясов А.* Арто и трагедия вдохновения // Новое литературное обозрение. 2011. № 107 (<http://magazines.russ.ru/nlo/2011/107/ria21.html>).
- Сабанеев 1923 — *Сабанеев Л.* Музыка речи. М., 1923.
- Сабанеев 2003 — *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. М., 2003.
- Савицкая 2008 — *Савицкая Л. Л.* Искусство Харькова на переломе столетий // Традиції та новачі у вищій архітектурно-художній освіті. 2008. № 1, 2, 3.
- Савченко 1998 — *Савченко Л. Р.* Научные представления Д. Н. Овсянко-Куликовского и художественные прозрения А. Платонова о природе умственного творчества // Спадицина Д. М. Овсянко-Куликовського та сучасна філологія. Вісник ХНУ. 1998. № 411.
- Савченко 2006 — *Савченко Л. Р.* Иконизм как феноменологическое свойство языка А. Платонова // Вісник ХНУ. Сер. Філологія. № 727. Вип. 47. X., 2006.
- Савчук 2001 — *Савчук В.* Конверсия искусства. СПб., 2001.
- Сандомирская 2013 — *Сандомирская И.* Блокада в слове: Очерки критической теории и биополитики языка. М., 2013.
- Свердлов 2005 — *Свердлов М.* Символизм: Бодлер и Верлен // Литература. № 3. 2005.
- Северянин 1988 — *Северянин И.* Стихотворения. М., 1988.
- Сезон 2011 — *Сезон М.* Введение // *Фуко М.* Живопись Мане / Пер. с франц. СПб., 2011.
- Секацкий 1992 — *Секацкий А.* Поэма и мантра // Митин журнал. 1992. № 45, 46.
- Семиотика и Авангард 2006 — Семиотика и Авангард: Антология. М., 2006.
- Семиотика и художественное творчество 1977 — Семиотика и художественное творчество. М., 1977.
- Семиотика 2001 — Семиотика: Антология. 2-е изд. М.; Екатеринбург, 2001.

- Серебрянников 1988 — *Серебрянников Б. А.* Роль человеческого фактора в языке. Язык и мышление. М., 1988.
- Серио 2001 — *Серио П.* Структура и целостность: Об интеллектуальных истоках структурализма в Центральной и Восточной Европе. 1920—30-е гг. М., 2001.
- Сигал 1999 — *Сигал К. Я.* Проблема иконичности в языке (на материале русского синтаксиса): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1999.
- Сидоренко 2008 — *Сидоренко В.* Візуальне мистецтво: від авангардних зрушень до новітніх спрямувань. К., 2008.
- Силантьев 1996 — *Силантьев И. В.* «Ансамбли» текстов в словесной культуре Нового времени // Дискурс. 1996. № 1.
- Сироткин 2003 — *Сироткин Н.* Рабочая площадка по семиотике при Берлинском техническом университете // Критика и семиотика. Вып. 6. Новосибирск, 2003.
- Скандиака 2006а — *Скандиака Н.* Руины моря // Text only. № 15. 2006 (<http://textonly.ru/self/?article=5708&issue=15>).
- Скандиака 2006б — *Скандиака Н.* Из стихотворений 2005—2006 годов // Новое литературное обозрение. 2006. № 82 (<http://magazines.russ.ru/nlo/2006/82/sk27.html>).
- Скидан 2001 — *Скидан А.* Место глоссологии // Сопротивление поэзии: Изыскания и эссе. СПб., 2001.
- Скуратівський 1997 — *Скуратівський В.* Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ ст. К., 1997.
- Скуратівський 2007 — *Скуратівський В.* Рухоме зображення на тлі природної мови: попередні нотатки // Мистецтвознавство України. № 8. К., 2007.
- Словарь терминов 1999 — Словарь терминов московской концептуальной школы / Сост. и автор предисл. А. Монастырский. М., 1999.
- Смирнов 1995 — *Смирнов А. В.* К вопросу об особенностях арабской семиотической теории // Невербальное поле культуры. М., 1995.
- Смирнов 2001 — *Смирнов А. В.* Логика смысла. М., 2001.
- Смирнов 2005 — *Смирнов А. В.* Логико-смысловые основания арабо-мусульманской культуры: семиотика и изобразительное искусство. М., 2005.
- Смирнов И. П. 1996 — *Смирнов И. П.* Бытие и творчество. СПб., 1996.
- Современная семиотика 2010 — Современная семиотика и гуманитарные науки. М., 2010.
- Соколов 1996 — *Соколов Б. М.* «Кандинский. Звуки. 1911. Издание Салона Издательского». История и замысел неосуществленного поэтического альбома // Литературное обозрение. 1996. № 4.
- Соколов 2011 — *Соколов Б. М.* «Отделить цвета от вещей»: поиск беспредметности в неопубликованном поэтическом цикле В. В. Кандинского «Цветы без запаха» // Беспредметность и абстракция. М., 2011.
- Соколов-Ремизов 1985 — *Соколов-Ремизов С. Н.* Литература — Каллиграфия — Живопись: К проблеме синтеза искусств в художественной культуре Дальнего Востока. М., 1985.



- Солнцев 1995 — *Солнцев В. М.* Введение в теорию изолирующих языков. М., 1995.
- Стайн 2001 — *Стайн Г.* Автобиография Эллис Б. Токлас. Пикассо. Лекции в Америке / Пер. с англ. М., 2001.
- Степанов 1965 — *Степанов Ю. С.* Французская стилистика. М., 1965.
- Степанов 1971 — *Степанов Ю. С.* Семиотика. М., 1971.
- Степанов 1975 — *Степанов Ю. С.* Общность теории языка и теории искусства в свете семиотики // Изв. АН СССР. СЛЯ. Т. 34. 1975. № 1.
- Степанов 1982 — *Степанов Ю.* Марсель Пруст, или Жестокий закон искусства // *Пруст М.* Под сенью девушек в цвету. М., 1982.
- Степанов 1985 — *Степанов Ю. С.* В трехмерном пространстве языка: Семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства. М., 1985.
- Степанов 1989 — *Степанов Ю. С.* Индоевропейское предложение. М., 1989.
- Степанов 1990а — *Степанов Ю. С.* Стилистика // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990.
- Степанов 1990б — *Степанов Ю. С.* Стилль // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990.
- Степанов 1997 — *Степанов Ю. С.* Концепт // Константы: Словарь русской культуры. Опыт исследования. М., 1997.
- Степанов 1998а — *Степанов Ю. С.* Семиотика // Языкознание. Большой энциклопедический словарь. 2-е изд. М., 1998.
- Степанов 1998б — *Степанов Ю. С.* Язык и метод. К современной философии языка. М., 1998.
- Степанов 2001а — *Степанов Ю. С.* В мире семиотики // Семиотика: Антология. 2-е изд. М.; Екатеринбург, 2001.
- Степанов 2001б — *Степанов Ю. С.* Семиотика концептов // Семиотика: Антология. 2-е изд. М.; Екатеринбург, 2001.
- Степанов 2002а — *Степанов Ю.* Зеленоватый слон (Восемь сцен одной небольшой поездки) // Русское поле. 2002. № 6 (<http://ruszhizn.ruspole.info/node/340>).
- Степанов 2002б — *Степанов Ю. С.* Имена, предикаты, предложения (семиологическая грамматика). 2-е изд. М., 2002.
- Степанов 2002в — *Степанов Ю. С.* Функции и глубинное // Вопросы языкознания. 2002. № 5.
- Степанов 2004а — *Степанов Ю. С.* Константы. Словарь русской культуры. 3-е изд. М., 2004.
- Степанов 2004б — *Степанов Ю. С.* О красоте текста (Нине Давидовне Арутюновой) // Сокровенные смыслы: Слово. Текст. Культура: Сб. статей в честь Н. Д. Арутюновой / Отв. ред. Ю. Д. Апресян. М., 2004.
- Степанов 2004в — *Степанов Ю. С.* Протей: Очерки хаотической эволюции. М., 2004.
- Степанов 2004г — *Степанов Ю. С.* Хаос и Абсурд в поэтике Авангарда // Поэтика исканий, или Поиск поэтики: Материалы конф. М., 2004.
- Степанов 2006 — *Степанов Ю. С.* Семиотика, философия, авангард // Семиотика и Авангард: Антология. М., 2006.

- Степанов 2007 — *Степанов Ю. С.* Концепты. Тонкая пленка цивилизации. М., 2007.
- Степанов 2009а — *Степанов Ю. С.* Публичное изготовление концепта... (новый жанр) // Язык как медиатор между знанием и искусством: Сб. докл. Международ. науч. семинара. М., 2009.
- Степанов 2009б — *Степанов Ю. С.* Французская стилистика (в сравнении с русской). 5-е изд. М., 2009.
- Степанов 2010 — *Степанов Ю. С.* Мыслящий тростник. Книга о «Воображаемой словесности». Калуга, 2010.
- Степанов 2011 — *Степанов Ю. С.* Краткий словарь предвзятых идей. Русско-французский и французско-русский диалог. Petit dictionnaire d'idées préconçues. Dialogue français russe et russe français // Под знаком «Мета». Материалы конф. «Языки и метаязыки в пространстве культуры» в Институте языкознания РАН 14—16 марта 2011 г. / Под ред. Ю. С. Степанова, В. В. Фещенко, Е. М. Князевой, С. Ю. Бочавер. М.; Калуга, 2011.
- Степанов 2012 — *Степанов Ю. С.* РЯДЫ, или БОЖЕСТВЕННАЯ СРЕДА // Критика и семиотика. 2012. Вып. 17. Памяти Ю. С. Степанова.
- Степанова 2013 — *Степанова М.* «Тексты Введенского — чудо на краю воронки» // Журнал «Коммерсантъ Weekend». № 10, от 22.03.2013. С. 12 (<http://www.kommersant.ru/doc/2145267>).
- Столяров 1925 — *Столяров М.* Форма // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2 т. Т. 2. М.; Л., 1925.
- Структурализм 1975 — Структурализм: «за» и «против». М., 1975.
- Сукаленко 2004 — *Сукаленко Н. И.* Сопоставление портретов человека в трех культурных ареалах: славянском, ближневосточном и дальневосточном // Логический анализ языка. Языки эстетики. М., 2004.
- Сухих 2011 — *Сухих С. И.* Столетие непонимания: концепция художественности в теории словесности А. А. Потебни и формальной школы // Вестник Нижегородского ун-та им. Н. И. Лобачевского. 2011. № 6 (1).
- Сэпир 1993 — *Сэпир Э.* Избранные труды по языкознанию и культурологии / Пер. с англ. М., 1993.
- Тараканова 2005 — *Тараканова Е. М.* На грани абсурда. Дадаизм и сюрреализм в музыке XX века // Театр абсурда: Сб. статей и публикаций. СПб., 2005.
- Тарасенко 1999 — *Тарасенко В. В.* Познание как фрактальное блуждание в мире // Что значит знать?: Сб. науч. статей. М., 1999.
- Тардьё 2005 — *Тардьё Ж.* Кандинский // Пространство другими словами: Французские поэты XX века об образе в искусстве / Пер. с франц. СПб., 2005.
- Творчество 2008 — Творчество вне традиционных классификаций гуманитарных наук. М., 2008.
- Театр абсурда 2005 — Театр абсурда: Сб. статей и публикаций. СПб., 2005.
- Тестелец 2001 — *Тестелец Я. Г.* Введение в общий синтаксис. М., 2001.
- Тимашков 2007 — *Тимашков А. Ю.* Битекстуальность в творчестве Обри Бердслея // Acta Litteraria Comparativa. 2007. № 2 (Kulturos intertekstai).
- Тимофеев 1939 — *Тимофеев Л.* Форма и содержание. II. Теоретический очерк // Литературная энциклопедия. Т. 11. М., 1939.

- Титаренко 2013 — *Титаренко Е.* Экфрасис как тип автокомментария у В. Кандинского: на пути к «Композиции б» // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: Сб. статей. М., 2013.
- Токарев 2002 — *Токарев Д. В.* Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Даниила Хармса и Сэмюэля Беккета. М., 2002.
- Толстой 1981 — *Толстой Л. Н.* Собрание сочинений: В 22 т. Т. 7: Война и мир. М., 1981.
- Толстой 1983 — *Толстой Л. Н.* Собрание сочинений: В 22 т. Т. 15: Статьи об искусстве и литературе. М., 1983.
- Топоров 1993 — *Топоров В. Н.* Из индоевропейской этимологии IV (I) И.-е. \*eg'h-om — (\*Neg'h-om): \*men-. 1. Sg. Pron. Pers. // Этимология 1988—1990. М., 1993.
- Топоров 1995 — *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995.
- Топоров 1996 — *Топоров В. Н.* Две заметки из области русской литературы (Тургенев, Толстой) // Поэтика. Стилистика. Язык и культура. Сб. памяти Т. Г. Винокур. М., 1996.
- Топоров 2006 — *Топоров В. Н.* «Буквенность» и смыслы // Человек — Искусство — Общество: Закон целого. М., 2006.
- Тошович 2004 — *Тошович Б.* Языковое отношение как эстетическое отношение // Логический анализ языка. Языки эстетики: Концептуальные поля прекрасного и безобразного. М., 2004.
- Три века 2002 — Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. Антология: В 4 т. Т. 1. Ставрополь, 2002.
- Тульчинский 2001 — *Тульчинский Г. Л.* Свобода и смысл. Новый сдвиг гуманитарной парадигмы. (Российские исследования в гуманитарных науках. Т. 16). Lewiston; Queenston; Lampeter, 2001.
- Тульчинский 2003 — *Тульчинский Г. Л.* Глубокая семиотика // Проективный философский словарь: Новые термины и понятия. СПб., 2003.
- Тупицын 1997 — *Тупицын В.* «Другое» искусства. М., 1997.
- Турчин 1998 — *Турчин В.* «Klange» В. В. Кандинского, и поэтическая культура начала XX века // Искусствознание. М., 1998. № 2.
- Туфанов 1924 — *Туфанов А.* К зауми. Стихи и исследование согласных фонем. СПб., 1924.
- Тынянов 2002 — *Тынянов Ю. Н.* Литературная эволюция: Избранные труды. М., 2002.
- Тюпа 1998 — *Тюпа В. И.* Онтология коммуникации // «Дискурс». Вып. 5/6. Новосибирск, 1998.
- Тюпа 2006 — *Тюпа В. И.* Теория как дискурсивная практика // Гуманитарная наука сегодня: материалы конф. М.; Калуга, 2006.
- Тюпа 2013 — *Тюпа В. И.* Продуктивность перформатива: лирическая поэзия и научная теория // Языковые параметры современной цивилизации: Сб. трудов первой науч. конф. памяти акад. РАН Ю. С. Степанова. М.; Калуга, 2013.

- Український модернізм 2005 — Український модернізм. 1910—1930 гг. Каталог виставки. Київ, 2005.
- Успенский 1970 — *Успенский Б. А.* Поэтика композиции. М., 1970.
- Успенский 2007 — *Успенский Б. А.* Ego Loquens: Язык и коммуникативное пространство. М., 2007.
- Фаворский 1933 — *Фаворский В. А.* О композиции // Искусство. 1933. № 1.
- Фарино 1979 — *Фарино Е.* Семиотические аспекты поэзии о живописи // Russian Literature. Amsterdam, 1979. Vol. VII. № 1.
- Фарыно 2004 — *Фарыно Е.* Введение в литературоведение. СПб., 2004.
- Фатеева 2002 — *Фатеева Н. А.* Динамизация формы: поиски в области смысла или эксперимент // Язык и искусство. Динамический авангард наших дней. М., 2002.
- Фатеева 2007 — *Фатеева Н. А.* Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. М., 2007.
- Фатеева 2010 — *Фатеева Н. А.* Синтез целого: На пути к новой поэтике. М., 2010.
- Федоров 1976 — *Федоров Г.* Вокруг и после «Носа» // Советская музыка. № 9. 1976.
- Фещенко 2005 — *Фещенко В. В.* О внешних и внутренних горизонтах семиотики // Критика и семиотика. 2005. № 8.
- Фещенко 2006а — *Фещенко В. В.* Autoroetica, или Об одной языковой особенности творческого сознания // Гуманитарная наука сегодня: материалы конф. М.; Калуга, 2006.
- Фещенко 2006б — *Фещенко В. В.* Внутренний опыт революции в русской поэтике // Семиотика и Авангард. М., 2006.
- Фещенко 2006в — *Фещенко В. В.* Глубинная семиотика: Стадии погружения (От «внутреннего человека» к «человеку Авангарда») // Семиотика и Авангард. М., 2006.
- Фещенко 2007 — *Фещенко В. В.* «Комичность это космичность». Хохотание на языках у позднего Джойса // Логический анализ языка. Языковые механизмы комизма. М., 2007.
- Фещенко 2009 — *Фещенко В. В.* Лаборатория логоса: Языковой эксперимент в авангардном творчестве. М., 2009.
- Фещенко 2011а — *Фещенко В. В.* «Глоссалалия» и глоссология Андрея Белого: идейно-исторический контекст // Миры Андрея Белого. Белград; М., 2011.
- Фещенко 2011б — *Фещенко В. В.* Идеология как семиотика и стилистика идей (о коммуникативных практиках в культуре русского Авангарда) // Культурно-историческая парадигма и языковые процессы: Слово, язык, словесность в истории и культуре. М.; Калуга, 2011.
- Фещенко 2013 — *Фещенко В.* Графолалия Зданевича-Ильязда как художественный эксперимент (по материалам рукописей и выступлений 1910—1920-х гг.) // Дада по-русски. Белград, 2013.
- Фещенко, Райт 2013 — *Фещенко В. В., Райт Э.* Американское Я и советское Мы: Э. Э. Каммингс и его роман-травелог о советской России // Приключения нетоварища Кемминкса в Стране Советов: Э. Э. Каммингс и Россия. СПб., 2013.

- Филонов 2006 — *Филонов П.* Декларация о мировом расцвете // Семиотика и Авангард: Антология. М., 2006.
- Философия и музыка 1993 — Философия и музыка: Диалог противоположностей? СПб., 1993.
- Флакер 2008 — *Флакер А.* Живописная литература и литературная живопись / Пер. с хорв. М., 2008.
- Флоренский 1996 — *Флоренский П. А.* Simbolarium (Словарь символов) // *Флоренский П. А.* Сочинения: В 4 т. Т. 2. М., 1996.
- Флоренский 2000a — *Флоренский П. А.*, священник. Сочинения: В 4 т. Т. 3 (1). М., 2000.
- Флоренский 2000b — *Флоренский П. А.*, священник. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М., 2000.
- Фокин 2011 — *Фокин С.* Живопись и философия, свобода и пространство // <http://permm.ru/menu/xzh/arxiv/83/zhivopis-i-filosofiya,-svoboda-i-prostranstvo.html> (2011).
- Фридберг 2002 — *Фридберг Х.* Хад-Гадья Эль Лисицкого // Еврейское искусство в европейском контексте: Сб. статей. М., 2002.
- Фрумкина 1992 — *Фрумкина Р. М.* Концептуальный анализ с точки зрения лингвиста и психолога // НТИ. Сер. 2. 1992. № 3.
- Фуко 1977 — *Фуко М.* Слова и вещи / Пер. с фр. М., 1977.
- Хайдеггер 1993 — *Хайдеггер М.* Исток художественного творения // *Хайдеггер М.* Работы и размышления разных лет / Пер. с нем. М., 1993.
- Халь-Кох 1999 — *Халь-Кох Е. А.* Заметки о поэзии и драматургии Кандинского // Многогранный мир Кандинского. М., 1999.
- Хан 1985 — *Хан А.* Теория словесности А. Потебни и некоторые вопросы философии творчества русского символизма // *Dissertationes Slavicae. XVII. Szeged*, 1985.
- Хан 1991 — *Хан А. А.* Потебня и А. Белый // Андрей Белый. Мастер слова — искусства — мысли. Bergamo, 1991.
- Хан-Магомедов 1990 — *Хан-Магомедов С. О.* Новый стиль, объемный супрематизм и проуны // Лазарь Маркович Лисицкий. Каталог выставки. М., 1990.
- Ханон 2013 — *Ханон Ю.* Альфонс, которого не было. СПб., 2013.
- Хармс 1939 — *Хармс Д.* Концерт Эмиля Гилельса в Клубе Писателей 19-го февраля 1939 года <1939> // *Хармс Д.* Неизданный Хармс. Полн. собр. сочинений. Трактаты и статьи. Письма. Дополнения: не вошедшее в т. 1—3. СПб., 2001.
- Хлебников 1986 — *Хлебников В.* Творения. М., 1986.
- Хлебников 2005 — *Хлебников В.* Собрание сочинений: В 6 т. Т. 6. Книга первая. Статьи (наброски). Ученые труды. Воззвания. Открытые письма. Выступления. 1904—1922. М., 2005.
- Холодович 1979 — *Холодович А. А.* Проблемы грамматической теории. Л., 1979.
- Хомский 2005 — *Хомский Н.* Картезианская лингвистика. Глава из истории рационалистической мысли / Пер. с англ. М., 2005.
- Художественная форма 1927 — Художественная форма: Сб. статей. М., 1927.

- Цвигун, Черняков 2008 — *Цвигун Т. В., Черняков А. Н.* Александр Введенский и некоторое количество разговоров о рок-тексте // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. трудов. Вып. 10. Екатеринбург, Тверь, 2008.
- Целан 2008 — *Целан П.* Стихотворения. Проза. Письма / Пер. с нем. М., 2008.
- Цуканов 1999 — *Цуканов А.* Авангард есть авангард // Новое литературное обозрение, 1999, № 39 (5).
- Черемисина 1981 — *Черемисина Н. В.* Вопросы эстетики русской художественной речи. Киев, 1981.
- Чупринин 2008 — *Чупринин С.* Русская литература сегодня. Зарубежье. М., 2008.
- Чухров 2004 — *Чухров К.* Бессмыслица как инструмент возвышения // Новое литературное обозрение. 2004. № 69.
- Шапир 1995 — *Шапир М. И.* Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм // *Philologica*. 1995. Т. 2. № 3/4.
- Шапир 2000 — *Шапир М. И.* *Metrum et rhythmus sub specie semioticae* // *Universum versus: Язык — стих — смысл в рус. поэзии XVIII—XX веков*. М., 2000. Кн. 1.
- Шатин 2005 — *Шатин Ю. В.* Андрей Белый: филологическая теория и педагогическая практика // *Контрапункт: Книга статей памяти Г. А. Белой*. М., 2005.
- Швед 2006 — *Швед М.* Традиційна культура і процеси глобалізації: пошук нових перспектив // *Традиційна культура в умовах глобалізації: проблема наслідування культурного коду нації. Матеріали Міжнар. наук.-практич. конф. (21—22 грудня 2006)*. Харьков, 2006.
- Шейко 2002 — *Шейко В. М.* Историко-культурологічні концепції цивілізаційної еволюції в добу глобалізму (кінець XIX — початок XX ст.): Автореф. дис. д-ра іст. наук. Х., 2002.
- Шень-Жандрон 2002 — *Шень-Жандрон Ж.* Сюрреализм / Пер. с франц. М., 2002.
- Шило 1997 — *Шило А. В.* Пластика и текст в изобразительной деятельности. Х., 1997.
- Шило 2004 — *Шило А. В.* Загадки Репина. Очерки о творческой лаборатории художника. Харьков, 2004.
- Шило 2006 — *Шило А. В.* К методологии портрета. Х., 2006.
- Шило 2010 — *Шило А. В.* Листы: Искусствоведение, Культурология, Живопись, Графика: Библиографическая справка. Избранные статьи. Каталог выставки. Х., 2010.
- Шило 2013 — *Шило А. В.* Искусствоведение — искусствознание — искусствовидение: опыт типологического анализа // *Критика и семиотика*. Новосибирск; М., 2013, № 19.
- Шкловский 1916 — *Шкловский В.* О поэзии и заумном языке // *Сборники по теории поэтического языка*. Вып. 1. Пг., 1916.
- Шкловский 1919 — *Шкловский В. Б.* Изучение теории поэтического языка // *Жизнь искусства*. 1919. 21 октября. № 273.
- Шкловский 1990 — *Шкловский В. Б.* Гамбургский счет. М., 1990.

- Шор 1926 — *Шор Р. О.* Язык и общество. М., 1926.
- Шпет 1915 — *Шпет Г.* Первый опыт логики исторических наук: к истории рационализма XVIII века // Вопросы философии и психологии. 1915. № 3.
- Шпет 1927 — *Шпет Г.* Внутренняя форма слова (Этюды и вариации на темы Гумбольдта). М., 1927.
- Шпет 1982 — *Шпет Г. Г.* Литература // Труды по знаковым системам. Вып. 15. Тарту, 1982.
- Шпет 1989 — *Шпет Г. Г.* Герменевтика и ее проблемы // Контекст. 1989. М., 1989.
- Шпет 2002 — *Шпет Г. Г.* История как проблема логики: В 2 частях. М., 2002.
- Шпет 2005 — *Шпет Г.* Мысль и слово. Избранные труды. М., 2005.
- Шпет 2007 — *Шпет Г. Г.* Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры. М., 2007.
- Шпет 2012 — Густав Шпет: Философ в культуре. Документы и письма. М., 2012.
- Штайн 2002 — *Штайн К. Э.* Метапоэтика: «размытая парадигма» // Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. Антология: В 4 т. Т. 1. Ставрополь, 2002.
- Щедрина 2004 — *Щедрина Т. Г.* «Я пишу как эхо другого»: Очерки интеллектуальной биографии Густава Шпета. М., 2004.
- Щерба 1957 — *Щерба Л. В.* Опыт лингвистического толкования стихотворений: «Воспоминание» Пушкина // Избранные работы по русскому языку. М., 1957.
- Щерба 1974 — *Щерба Л. В.* Предисловие [к сборнику «Русская речь»] // Языковая система и речевая деятельность. Л., 1974.
- Эйзенштейн 1988 — *Эйзенштейн С. М.* Чет — Нечет. Раздвоение единого // Восток — Запад: исследования и материалы. М., 1988.
- Эйзенштейн 2002 — *Эйзенштейн С. М.* Психологические вопросы искусства. М., 2002.
- Эйхенбаум 1920 — *Эйхенбаум Б. М.* О звуках в стихе // Жизнь искусства. 1920. 23 января. № 349, 350.
- Эйхенбаум 1987 — *Эйхенбаум Б. М.* О литературе. М., 1987.
- Эко 1998 — *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию, М., 1998.
- Эко 2003 — *Эко У.* Поэтики Джойса / Пер. с итал. М., 2003.
- Эко 2004 — *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Пер. с итал. СПб., 2004.
- Эко 2006 — *Эко У.* Сказать почти то же самое. Опыт о переводе / Пер. с итал. СПб., 2006.
- Эко 2007 — *Эко У.* Поиски совершенного языка в европейской культуре / Пер. с итал. СПб., 2007.
- Элиот 2002 — *Элиот Т. С.* Избранное / Пер. с англ. М., 2002.
- Энгельгардт 2005 — *Энгельгардт Б. М.* Феноменология и теория словесности. М., 2005.
- Эпштейн 2006 — *Эпштейн М.* Русский язык в свете творческой филологии разыскания // Знамя. 2006. № 1.

- Язык как медиатор 2009 — Язык как медиатор между знанием и искусством. М., 2009.
- Якимович 1999 — Якимович А. Художник и слово. Визуальные и вербальные аспекты авангардизма // Искусствознание. 1999. № 2.
- Якобсон 1978 — Якобсон Р. О. Лингвистических аспектах перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М., 1978.
- Якобсон 1987 — Якобсон Р. Работы по поэтике: Переводы. М., 1987.
- Якобсон 1996 — Якобсон Р. О. Язык и бессознательное. М., 1996.
- Якобсон 2011 — Якобсон Р. О. Формальная школа и современное русское литературоведение. М., 2011.
- Яковлев 2003 — Яковлев В. А. Философия творчества в диалогах Платона // Вопросы философии. 2003. № 6.
- Ямпольский 1993 — Ямпольский М. Видимый мир: Очерки ранней кинофеноменологии. М., 1993.
- Ямпольский 1998 — Ямпольский М. Беспмятство как исток (Читая Хармса). М., 1998.
- Ямпольский 2001 — Ямпольский М. О близком. М., 2001.
- Янечек 2003 — Янечек Дж. «Реквием» Елизаветы Мнацакановой // Новое литературное обозрение. 2003. № 62.
- Янечек 2006 — Янечек Дж. Музыкальные процессы в стихотворениях Елизаветы Мнацакановой // Художественный текст как динамическая система. М., 2006.
- Яхонтов 1975 — Яхонтов С. Е. Грамматические категории аморфного языка // Типология грамматических категорий. Мещаниновские чтения. М., 1975.
- Aarsleff 2002 — Aarsleff H. The Context and Sense of Humboldt's Statement that Language «ist kein Werk (Ergon), sondern eine Tätigkeit (Energeia)» // History of Linguistics. Amsterdam, 2002.
- Adorno 1963 — Adorno Th. Fragment über Musik und Sprache // Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II. Frankfurt am Main, 1963.
- Agamben 1983 — Agamben G. La glossolalie comme problème philosophique // Le Discours psychanalytique. 6. 1983.
- Ageeva 2008 — Ageeva I. V. Vološinov et G. Špet: deux points de vue sur la sémiotique // Langage et pensée: Union Soviétique années 1920—1930. Cahiers de l'ILSL. № 24. 2008.
- Ars Poetica 1927—1928 — Ars Poetica: Сб. статей. М., 1927—1928.
- Art et abstraction 2009 — Art et abstraction: forme, objet, chose. Théories artistiques, linguistique et philosophie / Ed. N. Podzemskaia // Ligeia. 2009. № 89—92.
- Attridge 2006 — Attridge D. Singularity of Literature. London, 2006.
- Aumueller 2005 — Aumueller M. Innere Form und Poetizität: Die Theorie Aleksandr Potebnjas in ihrem begriffsgeschichtlichen Kontext. Frankfurt am Main, 2005.
- Auroux (éd.) 1985 — Auroux S. (éd.). La linguistique fantastique. P., 1985.



- Bartschat 2006 — *Bartschat Br.* La réception de Humboldt dans la pensée linguistique russe, de Potebnja à Vygotskij // *Revue germanique internationale*. 2006. № 3.
- Bayerl 2002 — *Bayerl S.* Von der Sprache der Musik zur Musik der Sprache. Würzburg, 2002.
- Berlin, Kay 1969 — *Berlin B., Kay P.* Basic Color Terms: their Universality and Evolution. Berkeley, 1969.
- Bernard 1959 — *Bernard S.* Mallarmé et la musique. Paris, 1959.
- Bertrand 2000 — *Bertrand D.* Précis de sémiotique littéraire. P., 2000.
- Brandt 1986 — *Brandt P. A.* Quatre problèmes de sémiotique profonde // *Actes Sémiotiques (Documents)*. 1986. Vol. 8. № 75.
- Brandt 1989 — *Brandt P. A.* Four Problems of Deep Semiotics // *Paris School Semiotics*. Vol. 1: Theory (Semiotic Crossroads 2). 1989.
- Buchloh 1997 — *Buchloh B.* L'Écrit et l'art II. Villeurbanne, 1997.
- Budde 1995 — *Budde G.* Fuge als literarische Form? Zum Sirenen-Kapitel aus «Ulysses» von James Joyce // *Literatur und Musik. Komparatistische Studien zu Strukturanalogien*. Frankfurt am Main, 1995.
- Carter 2004 — *Carter R.* Language and Creativity. The Art of Common Talk. London, 2004.
- Cassedy 1990 — *Cassedy S.* Flight from Eden: The Origins of Modern Literary Criticism and Theory. Berkeley, 1990.
- Chefdor (ed.) 1997 — *Chefdor M. (ed.)*. De la palette à l'écritoire. Nantes, 1997.
- Chipp 1984 — *Chipp B.* Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics. Berkeley, 1984.
- Chpet 2007 — *Chpet G.* La forme interne du mot. P., 2007.
- Compagnon 1979 — *Compagnon A.* La glossolalie. Une affaire sans histoire? // *Critique*. 87. 1979.
- Cook 2000 — *Cook G.* Language Play, Language Learning. Oxford, 2000.
- Cornwell 2006 — *Cornwell N.* The Absurd in Literature. Manchester; New York, 2006.
- Costantini 2013 — *Costantini M.* Trait d'union. Circulation des concepts avec médiation // GLISSEMENTS, DÉCENTREMENTS, DÉPLACEMENT, Pour un dialogue sémiotique franco-russe / Ed. M. Costantini, Paris: Bibliothèque numérique de Paris 8 (<http://www.bibliotheque-numerique-paris8.fr/fre/notices/164239-Glissemements-d&eacute;centremnts-d&eacute;placement-pour-un-dialogue-s&eacute;miotique-franco-russe.html>), 2013.
- Crystal 1998 — *Crystal D.* Language Play. Chicago, 1998.
- d'Haen (ed.) 1990 — *d'Haen Th. (ed.)*. Verbal / Visual Crossings 1880—1980. Amsterdam, 1990.
- De Certeau 1980 — *De Certeau M.* Utopies vocales: glossolalies // *Traverses* 20. 1980.
- Deely 2003 — *Deely J.* The Word 'Semiotics': Formation and Origins // *Semiotica*. Vol. 146. 2003. № 1/4.
- Duchamp 1957 — *Duchamp M.* The Creative Act, lecture, Apr 1957 // *Art News (NY)*. Summer 1957.
- Eco 1986 — *Eco U.* The role of the reader. Explorations in the Semiotics of texts. Bloomington, 1986.

- Elsworth 1980 — *Elsworth J.* The Concept of Rhythm in Bely's Aesthetic Thought // *Andrey Bely: Centenary Papers.* Amsterdam, 1980.
- Essais 1972 — *Essais de sémiotique poétique.* P., 1972.
- Ezra Pound and Music 1978 — *Ezra Pound and Music: The Complete Criticism.* London, 1978.
- Faltin 1985 — *Faltin P.* Bedeutung Ästhetischer Zeichen. Musik und Sprache. Aachen, 1985.
- Faryno 1995 — *Faryno J.* «Антиномия языка» Флоренского и поэтическая парадигма «символизм/авангард» // П. А. Флоренский и культура его времени. Marburg; Lahn, 1995.
- Feshchenko 2011 — *Feshchenko V.* Breakthrough into Languages. Velimir Chlebnikov's «Language Husbandry» and Life-Creation // *Russian Literature.* Elsevier Science BV. Amsterdam. Vol. 69. Issues 2—3—4 (February 2011).
- Feshchenko, Lao 2013 — *Feshchenko V., Lao N.* From the History of Glossolalia Studies. The Case of Hélène Smith on the Borderlines of Linguistics, Psychology, and Religion // *Cahiers Ferdinand de Saussure.* 66. 2013.
- Flournoy 1899 — *Flournoy Th.* Des Indes à la Planète Mars. Genève, 1899.
- Fontanille 1999 — *Fontanille J.* Sémiotique et littérature. P., 1999.
- Freiberger 1991 — *Freiberger E.* Вклад Шпета в развитие семиотической эстетики // Первые Шпетовские чтения в Томске. Томск, 1991.
- Gaspar Stoquerus 1988 — *Gaspar Stoquerus.* Two Books on Verbal Music. Lincoln (Nebraska), 1988.
- Gasparov 2010 — *Gasparov B.* Speech, Memory, and Meaning: Intertextuality in Everyday Language. Berlin, 2010.
- Gilbert 2007 — *Gilbert A.* Bewegung im Stillstand. Erkundungen des Skripturalen bei Carlfriedrich Claus, Elizaveta Mnatsakanjan, Valery Scherstjanoi und Cy Twombly. Bielefeld, 2007.
- Givón 1985 — *Givón T.* Iconicity, Isomorphism and Non-Arbitrary Coding in Syntax // *Iconicity in Syntax.* Amsterdam, 1985.
- Givón 1989 — *Givón T.* Mind, Code and Context. Hillsdale, 1989.
- Godeau (ed.) 2006 — *Godeau F. (ed.).* Et in fabula pictor: peintres-écrivains au XXe siècle: des fables en marge des tableaux: colloque international, Université Jean Moulin-Lyon III, 1er, 2 et 3 décembre 2005. Paris, 2006.
- Gomperz 1908 — *Gomperz G.* Weltanschauungslehre. Jena, 1908. Bd 2, 1. Hälfte (Semasiologie).
- Goodman 1972 — *Goodman F.* Speaking in Tongues: A Cross-cultural Study of Glossolalia. Chicago, 1972.
- Greve 2004 — *Greve Ch.* Writing and the Subject. Image-Text Relations in the Early Russian Avant-Garde and Contemporary Russian Visual Poetry. Amsterdam, 2004.
- Gruhn 1978 — *Gruhn W.* Musiksprache — Sprachmusik — Textvertonung. Frankfurt am Main; Berlin; München, 1978.
- Hagège 1985 — *Hagège Cl.* L'homme de paroles: Contribution linguistique aux sciences humaines. P., 1985.

- Haiman 1985 — *Haiman J.* Natural Syntax: Iconicity and Erosion. Cambridge, 1985.
- Hansen-Love 1983 — *Hansen-Love A. A.* Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst - am Beispiel der Russischen Moderne // Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität: Wiener Slawistischer Almanach. Wien, 1983. Sbd 11.
- Harrison, Wood (eds) 1998 — *Harrison Ch., Wood P. J. (eds)*. Art in Theory 1815—1900: An Anthology of Changing Ideas. Malden (MA), 1998.
- Harrison, Wood (eds) 2000 — *Harrison Ch., Wood P. J. (eds)*. Art in Theory 1648—1815: An Anthology of Changing Ideas. Malden (MA), 2000.
- Harrison, Wood (eds) 2002 — *Harrison Ch., Wood P. J. (eds)*. Art in Theory 1900—2000: An Anthology of Changing Ideas. Malden (MA), 2002.
- Hazlitt 1906 — *Hazlitt W.* Lecture I. Introductory. On Poetry in General // Lectures on the English Poets and the English Comic Writers. London, 1906.
- Heusser et al. (eds) 2005 — *Heusser M. et al. (eds)*. On Verbal / Visual Representation. Word & Image Interactions IV. Amsterdam; Atlanta, 2005.
- Homo Sonorus 2001 — Homo Sonorus. Международная антология саунд-поэзии. Калининград, 2001.
- Humboldt en Russie 2012 — Humboldt en Russie // Cahiers de l'ILSL № 33. Lausanne, 2012.
- Janecek 2000 — *Janecek G.* Sight & Sound Entwined: Studies of the New Russian Poetry. Berghahn, 2000.
- Kandinsky 1913 — *Kandinsky W.* Rückblicke. Berlin, 1913.
- Kierkegaard o.J. — *Kierkegaard S.* Entweder/Oder. Jena, o.J. Bd 1.
- Kolarova 2009 — *Kolarova V.* The Interartistic Concept in Kandinsky's Paintings. The Image / Text Problem // Amsterdam International Journal of Cultural Narratology. 2009. № 4.
- Kooistra 1995 — *Kooistra L. J.* The Artist As Critic: Bitextuality In Fin-de-siecle Illustrated Books. Aldershot, 1995.
- Kristeva 1972 — *Kristeva J.* Sémanalyse: condition d'une sémiotique scientifique // Sémiotica. 1972. 4.
- Kristeva 1974 — *Kristeva J.* La révolution du langage poétique. P., 1974.
- Krobb J. and F. (eds) 1997 — *Krobb J. and F. (eds)*. Text into Image: Image into Text. Amsterdam; Atlanta (GA), 1997.
- Lees 2007 — *Lees H.* Mallarmé and Wagner: Music and Poetic Language. Aldershot, 2007.
- Leighton 2007 — *Leighton A.* On Form: Poetry, Aestheticism, and the Legacy of a Word. Oxford, 2007.
- Levaillant, Bernadac (eds) 2004 — *Levaillant F., Bernadac M.-L. (eds)*. Les écrits d'artistes depuis 1940: actes du colloque international Paris et Caen, 6—9 mars 2002. Caen, 2004.
- LeWitt 1967 — *LeWitt S.* Paragraphs on Conceptual Art // Artforum, June 1967.
- Livingston 2006 — *Livingston I.* Between Science and Literature. An Introduction to Autopoetics. Urbana; Chicago, 2006.

- Lombard 1910 — *Lombard E.* De la glossolalie chez les premiers chrétiens et des phénomènes similaires, étude d'exégèse et de psychologie. Lausanne, 1910.
- Louis, Stoos (eds) 1993 — *Louis E., Stoos T. (eds).* Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Stuttgart, 1993.
- Lyotard 1984 — *Lyotard J.-F.* L'instant, Newman // *L'art et le temps. Regards sur la quatrième dimension.* Bruxelles, 1984.
- Mallarmé 1895 — *Mallarmé S.* La Musique et les Lettres. Paris, 1895.
- Marcadé et al. (eds) 1993 — *Marcadé B. et al. (eds).* L'Écrit et l'art. Villeurbanne, 1993.
- Marty 1908 — *Marty A.* Untersuchungen zur Grundlegung der allgemeinen Grammatik und Sprachphilosophie. Halle, 1908.
- Maybin, Swann 2007 — *Maybin J., Swann J.* Everyday Creativity in Language: Textuality, Contextuality and Critique // *Applied Linguistics.* 2007. 28 (4).
- Mitchell 1995 — *Mitchell W. J. T.* Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago, 1995.
- Mittenzwei 1962 — *Mittenzwei J.* Das musikalische in der Literatur. Halle, 1962.
- Nanny, Fischer (eds) 1999 — *Nanny M., Fischer O. (eds).* Form Miming Meaning. Amsterdam, 1999.
- Netzkowa 1988 — *Netzkowa (Mnatsakanjan) E.* Metamorphosen: 20 Veränderungen einer vierzeiligen Strophe und Finale. Wien, 1988.
- Netzkowa, Musil 2008 — *Netzkowa-Mnatsakanjan E., Musil W.* Herbst im Hospiz der Unschuldigen Schwestern. Requiem in 7 Teilen. Osen' v Lazarete Nevinnych Sester — Rekviev v 7 castjach. CD. Gesamtspielzeit 1:00:54; Text, Stimme, Bilder — Elisabeth Netzkowa Mnatsakanjan; Musik, Aufnahme, Klangregie — Wolfgang Musil. Produziert in Wien, Valistudio 2004—2008.
- Newman 1992 — *Newman B.* Selected Writings and Interviews. Berkeley, 1992.
- Olender 1989 — *Olender M.* Les langues du paradis. Aryens et Sémites: un couple providentiel. P., 1989.
- Peacock 1952 — *Peacock R.* Probleme des Musikalischen in der Sprache // *Weltliteratur.* Festgabe für F. Strich zum 70. Geburtstag. Bern, 1952.
- Petri 1964 — *Petri H.* Literatur und Musik. Form- und Strukturparallelen. Göttingen, 1964.
- Pontynen 1996 — *Pontynen A.* Facts, Feelings and (In)coherence vs. the Pursuit of Beauty (Kandinsky and Florensky) // *St. Vladimir's. Theological Quarterly,* 40.3. 1996.
- Pozzo 2013 — *Pozzo A.* La glossolalie en Occident. P., 2013.
- Problems of Form 1999 — *Problems of Form.* Stanford (CA), 1999.
- Proskurin 2010 — *Proskurin S. G.* Essays in Contemporary Semiotics. Ottawa, 2010.
- Readings for Form 2006 — *Readings for Form.* Seattle; London, 2006.
- Reed http — *Reed B.* Locating Zaum: Mnatsakanova on Khlebnikov // URL: <http://jacketmagazine.com/27/reed.html>.
- S. Antonii De Padua 1624 — *S. Antonii De Padua Concordantiae Morales Sacrorum Bibliorum.* Romae: ex typographia Alphonsi Ciacconi, 1624.
- Sandler 2008 — *Sandler S.* Visual Poetry after Modernism: Elizaveta Mnatsakanova // *Slavic Review* 67. № 3 (Fall 2008).

- Scher 1968 — *Scher S. P.* Verbal Music in German Literature. New Haven, 1968.
- Schmidt 2000 — *Schmidt H.* Wortmusik, Schrifttanz, Textbilder: Intermediale Sprachkonzeptionen in der russischen Poesie des 20. Jahrhunderts. Bochum, 2000.
- Sériot 1985 — *Sériot P.* Analyse du discours politique soviétique. P., 1985.
- Sers 2003 — *Sers Ph.* Kandinsky, philosophie de l'art abstrait: peinture, poésie, scénographie. Milan; Paris, 2003.
- Shapiro 1983 — *Shapiro M.* The Sense of Grammar. Language as Semeiotic. Bloomington, 1983.
- Shpet 1980 — *Shpet G.* Appearance and Sense. N. Y., 1980.
- Simonato 2005 — *Simonato E.* Une linguistique énergétique en Russie au seuil du XXe siècle. Bern, 2005.
- Steinberg 1982 — *Steinberg A.* Word and Music in the Novels of Andrey Bely. Cambridge, 1982.
- Steiner 2003 — *Steiner P.* Tropos Logikos: Gustav Shpet's Philosophy of History // Slavic Review 62. № 2 (Summer 2003).
- Stiles, Selz (eds) 1996 — *Stiles K., Selz P. (eds).* Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings. Berkeley, 1996.
- Tarasti 2002 — *Tarasti E.* Signs of Music: A Guide to Musical Semiotics. Berlin, 2002.
- Tolkien 2000 — *The Letters of J. R. R. Tolkien.* Boston; N. Y., 2000.
- Tomiche 1996 — *Tomiche A.* Poétique de la glossolalie chez Artaud // *Energiea* 2. 1996.
- Tupitsyn 1996 — *Tupitsyn V.* From the Communal Kithchen: A conversation with Ilya Kabakov // *Arts Magazine*, N.Y., 1996, № 10.
- Vlašić-Anić 1997 — *Vlašić-Anić A.* Harms i Dadaizam. Zagreb, 1997.
- Weststeijn 1979 — *Weststeijn W. A. A.* Potebnja and Russian Symbolism // *Russian Literature*. 1979. Vol. 7.
- Widdowson 1984 — *Widdowson W.* Semiotic Transformations in Architecture // *Borbé T.* (ed.). *Semiotics Unfolding*. Berlin, 1984.
- Winn 1981 — *Winn J. A.* Unsuspected Eloquence: A History of the Relations between Poetry and Music. New Haven; L., 1981.
- Wolf 1999 — *Wolf W.* The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality. Amsterdam; Atlanta (GA), 1999.
- Yaguello 1984 — *Yaguello M.* Les fous du langage, des langues imaginaires et leurs inventeurs. P., 1984.
- Zenkovsky 1953 — *Zenkovsky B.* Histoire de la philosophie russe. T. II. Paris, 1953.
- Zukofsky 2011 — *Zukofsky L.* «A». N. Y., 2011.

## ИЛЛЮСТРАЦИИ







*Ил. 1.* Ганс Гольбейн Младший.  
Послы. 1533. Пример анаморфозы



*Ил. 2.* Ганс Гольбейн Младший.  
Послы. 1533. Фрагмент



*Ил. 3.* Ганс Гольбейн Младший.  
Послы. 1533. Фрагмент. Анаморфоза





*Ил. 4а.* Матвей Вайсберг. Распятие. 2009.



*Ил. 4б.* Ганс Гольбейн Младший. Послы. 1533. Фрагмент



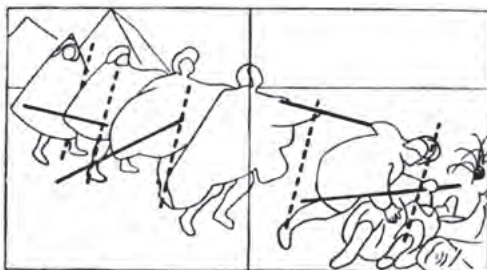
*Ил. 5.* М. Вайсберг.  
Штудия к картине Караваджо  
«Поклонение пастухов»,  
х/м, 200×150, 2009



*Ил. 6.* М. Вайсберг. Сцены из ТАНАХа  
(по ил. Г. Гольбейна к Ветхому Завету),  
авт. техника, 45×60, 2012



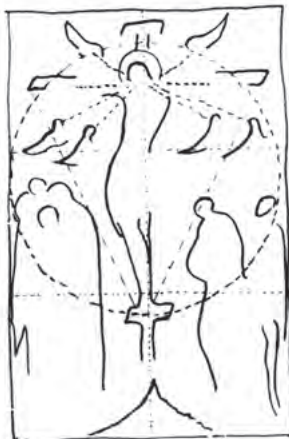
Ил. 7. Лыков С. Музейные вариации,  
х/м, 90×110, 2005.  
Парафраза и анаморфоза. Фрагмент.  
Анаморфоза как след вербальных делений  
и дескрипции целого



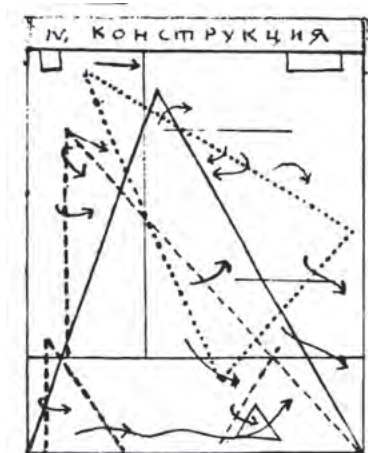
Б. Схема «Слепых» Брейгеля. Вертикаль показывает выделение центральной фигуры. Пунктиром обозначено место посохов до падения. В схеме подчеркнуто сходство фигур слева с избами, фигуры справа — с осокой



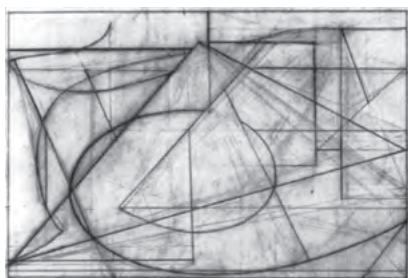
А. Схема композиции «Коронация  
терновым венцом» Тителана



Ил. 8. Алпатов М. В. Схемы композиционного  
и линейно-пространственного построения картины.  
Из кн.: Алпатов М. В. Этюды по истории западноевропейского искусства.  
М.; Л., 1939



Ил. 9. А. Габричевский. Схематика конструкции и композиции иконы «Юрий Змеборец», XV ст. Из кн.: *Габричевский А. Г.* Морфология искусства. М., 2002



Аналитическая интерпретация картины Пуссона «Танкер и Эрикан». Набросок автора. 1969

Аналитическая интерпретация картины Пуссона «Отдел на пути в Египет». Рисунок автора. 1970—1971

Ил. 10. Даниэль С. Аналитическая интерпретация картины. 1972.

Из кн.: *Даниэль С.* Сети для Протея. СПб., 2002.

В силовых линиях графической интерпретации — тотальный схематизм композиционных построений (схематика) Метод Даниэля—Ауэрбаха



*Ил. 11.* Креминский А. Геометрическая композиция, х/м, 2005.  
Метонимическая живопись



*Ил. 12.* Бэкон Ф. Штудия портрета Папы Иннокентия X Веласкеса, х/м, 1953.  
Фигура — фон как схематизация вербального и визуального.  
Смысловая интерпретация смазанности базируется на лингво-концептной  
акцентуации иконического знака и его изолированности  
в структуре единого визуального текста



*Ил. 13.* Визуально-пластические метаморфозы, цитация  
и зеркальные отражения В. Сидоренко. Проект «Левитация», 2012.  
Дискретная фигурация и формат



*Ил. 13а.* Визуально-пластические метаморфозы В. Сидоренко



*Ил. 14.* Визуально-пластические метаморфозы В. Сидоренко.  
Ритмика как след лингвистических вхождений в пластический текст  
и как коннотативный смыслообразующий и формообразующий фактор



*Ил. 15.* Бэкон Ф. Штудии к портрету Ван Гога. 1957.  
Смазанность (минимализация) как сбрасывание лишней живописной информации и решетка



*Ил. 16.* В. Погорелов. Стратификация. 2012, 200×150. Полный круг.  
Проект 2013 г. Схематика как скрытое лингвальное



*Ил. 17. Б. Логачева.  
Турбореализм.  
4 волна, смешанная техника, 2012*

*Ил. 18. Ройтбурдт & Караваджо,  
х/м, 169×249, 2009,  
частное собрание*



*Ил. 19. Ройтбурд А.  
Зурбаран, х/м, 2010—2011*



*Ил. 20. Ройтбурд А.  
Из цикла «Людвиг», х/м, 1992*

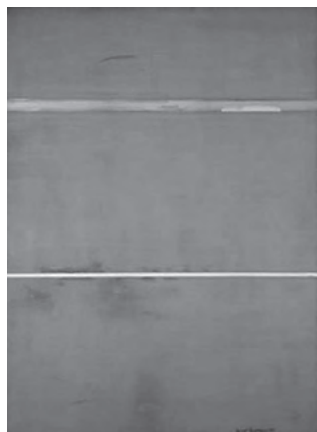


*Ил. 21.* Пикассо П. Вакханалия (по Пуссену), акварель, гуашь. 1944 Париж.  
Бывшее собрание Пикассо. Парафраза и живописный центон

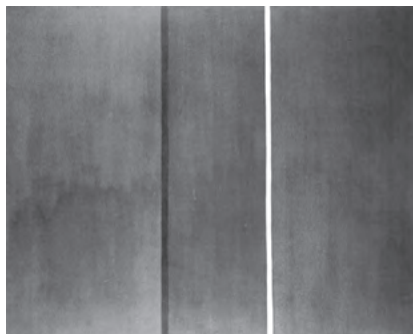


*Ил. 22.* Ньюмен Б.  
ONEMENT I х/м, 1948, Н.-Й.

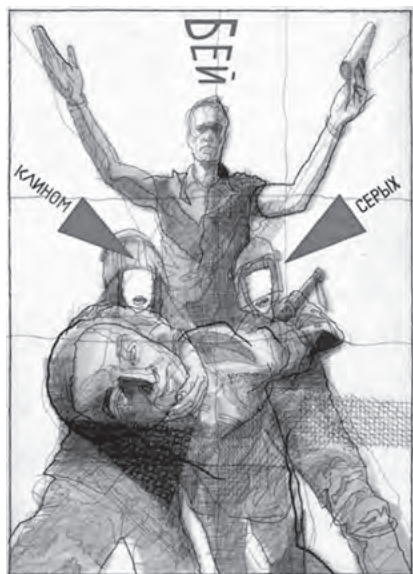
*Ил. 23.* Ньюмен Б. Дионисий,  
х/м, 1949, Н.-Й.



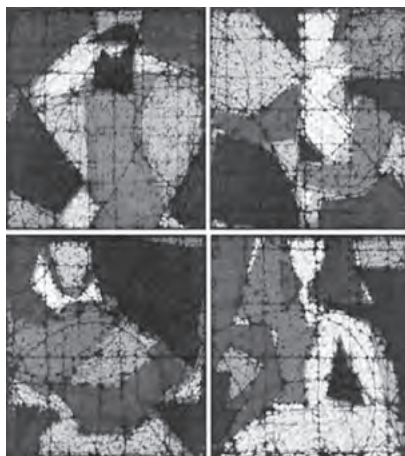




Ил. 24. Ньюмен Б.  
Завет, х/м, 1968, Н.-Й. Заппинг



Ил. 26. Камненной С.  
По мотивам плаката Э. Лисицкого, 2013



Ил. 25. Каменной Сергей.  
«Диалоги с Веласкесом».  
Из серии «Пространство Веласкеса»,  
х/акрил, 60×60  
(каждый из четырех холстов), 2005

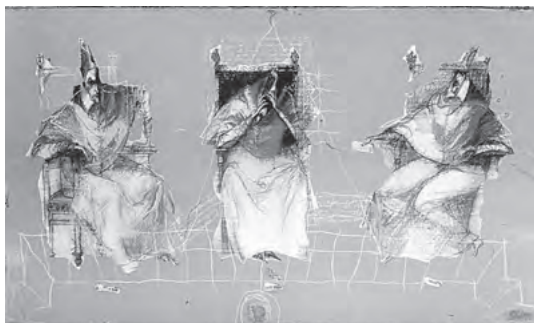


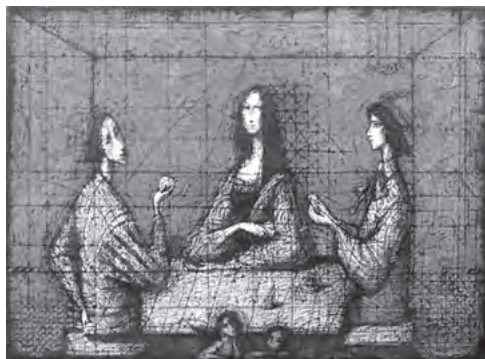
*Ил. 27. Шило А. «Портретность»,  
х/м, 119×83, 2007*



*Ил. 28. Каменной С. Диалоги с Веласкесом, Сдача Бреды,  
картон, смеш. техника, 345×78, 2000*

*Ил. 29. Каменной С.  
Диалоги с Веласкесом,  
Штудии к портрету Папы  
Иннокентия X, картон,  
см. техника, 345×72, 2000,  
частное собрание*





*Ил. 30.* Каменной С. Игроки в карты,  
130×97, холст, см. техника, 2004,  
частное собрание



*Ил. 31.* Каменной С.  
Доска почета, 2012

# CONTENTS

**Signum creans et signum creatum.** Authors' Preface . . . . . 9

## **PART I. The Semiotics of Creativity — Autopoetics — Linguistic Aesthetics (Introduction to Topics)**

1. The Semiotics and Linguistics of Creativity . . . . . 21
2. Semiotics — Poetics — Autopoetics: Experience and Method . . . . . 32
3. The Humboldtian Idea of “Language as Creativity” in 20th Century  
Russian Linguistics, Poetics, and Poetry . . . . . 110
4. Form and Content as War and Peace (in Russian Aesthetics  
and Philosophy of Language) . . . . . 128
5. Formalism +/- Aesthetics: Linguistic Aesthetics in the 1920—1930s . . . 143

## **PART II. Symbol — Sign — Concept in Russian Philosophy of Language**

6. “The Poetry of Language”: Andrey Bely’s Symbolist Linguistics . . . . . 157
7. “Sign as Agent of Relation”: Gustav Shpet and the Implicit  
Tradition of Deep Semiotics in Russia . . . . . 168
8. Concept Studies and Conceptual Art . . . . . 182
9. The Style of a Scholar: Scientific and Artistic Imagery in  
the Work of Yu. S. Stepanov . . . . . 199

## **PART III. Linguistic Aesthetics and Philosophy of Language at the Crossroads of Avant-Garde Arts**

10. Towards Linguistic-Aesthetical Foundations of the Artist’s Text: Auto-  
Ekphrasis and Bitextuality in Avant-Garde Arts . . . . . 209
11. The Absurd as a Logical-Aesthetical Category in Poetic  
and Musical Text: The Case of the “Chinari” Group . . . . . 236
12. “Composers of Language”: From S. Mallarmé’s “Music and Letters”  
to E. Mnatsakanowa’s “Secret Music of the Word . . . . . 263
13. Between the Poverty of Language and the Abyss of Speech:  
Deformation of Language and the Crisis of the Sign in the 20th —  
21st Century Poetry . . . . . 282

**PART IV. Language Theory and Art Theory:  
The Parameters of Affinity**

14. The Affinity between Language Theory and Art Theory in terms of Semiotics of Art and Linguistic Aesthetics . . . . .	303
15. Philologists and Art Scholars . . . . .	355
16. Semiotization of the Form of Linguistic Sign in Discourse . . . . .	366
17. Recursive “Testing” of Iconicity in Discourse . . . . .	375
18. Aesthetic Message as a Problem of Philosophy of Language and Art Theory. . . . .	380
19. ABCDEmindedness and Iconicity: the Linguist-Semiotician between Pictorial Visualization and Linguistic Discourse . . . . .	395
20. “A Supersensory Flight of Sensible Elements”: the Semiotics of Art in Yu. S. Stepanov’s Critique of Language . . . . .	414

**PART V. Pictorial-Verbal Equivalents:  
Ekphrasis, Minimalization, and Discursive Synthesis**

21. Linguistic-Semiotical, Artistic, and Cultural Facets of Oriental Ekphrasis . . . . .	429
22. The Relation of Language to Painting: Ekphrasis and Cultural Meanings . . . . .	448
23. Yu. S. Stepanov’s Linguistic Aesthetics and Philosophy of Language in New Visual Media . . . . .	464
24. Linguistic Painting and Pictorial Linguistics: Linguistic Entries to Pictorial and Visual Text . . . . .	475
25. The Vision and Knowledge of Art Scholars: A. Shilo and A. Gabrichevsky . . . . .	483
26. Interrelation of Verbal and Iconic Codes in Theory and Practice of Visual Arts as Semiotical Minimalization and Discursive Synthesis . . . . .	499
27. Visual Utterance and Living Speech . . . . .	515
28. The “Spoken Language” and the “Hidden Word” in I. Repin’s Painting “Religious Procession in Kursk Province” . . . . .	520

**PART VI. Languages of Modern and Contemporary Art:  
A Verbal-Visual Synthesis**

29. The Language of Abstract Art and W. Kandinsky's "Revolution of the Sign" . . . . .	529
30. Linguistic Implications in 20th Century Jewish Art: El Lissitzky's "Self-Portrait" (1924) in terms of Verbal-Visual Synthesis . . . . .	541
31. "Painting that Followed Boldly after the Word": Barnett Newman and the Problem of Verbal-Visual Synthesis . . . . .	551
32. VARIA VELASQUENA and the Problem of Verbal-Visual Synthesis in the Context of Globalization . . . . .	558
33. The Impact of Linguistic Thinking on Visual Art Practices in Contemporary Kharkov Graphic Arts and Painting . . . . .	569
34. The Work of Contemporary Visual Art in the Eyes of a Semiotician. . . . .	580
<b>A final word</b> . . . . .	586
<b>List of works cited</b> . . . . .	587
<b>Illustrations</b> . . . . .	623
<b>Contents</b> . . . . .	635
<b>Summary</b> . . . . .	638

## SUMMARY

**Vladimir V. Feshchenko (Moscow, Russia),  
Oleg V. Koval (Kharkov, Ukraine)**

### **Semiopoiesis: Essays in Linguistic Aesthetics and Semiotics of Art**

The book coauthored by a linguist and an art scholar publishes the results of joint research work on the history and theory of linguistic aesthetics as a specific approach to studying language and art. The origins of such an approach are traced back in the Russian humanities and avant-garde art practices of the early 20th century. The developed linguistic-aesthetical approach allows to determine the common parameters of considering the theory of language and the theory of art. In particular, based on the examples from 20th century visual and poetic arts, the authors reconstruct pictorial-verbal and musical-verbal analogues in artistic discourse. The book also analyzes the problem of verbal-visual synthesis in the languages of modern and contemporary arts. The monograph is intended for specialists and students in linguistics, art studies, and cultural studies.

*Владимир Валентинович Фещенко*  
*Олег Владимирович Коваль*

## СОТВОРЕНИЕ ЗНАКА

Очерки о лингвоэстетике и семиотике искусства

Корректор О. Круподер  
Художественное оформление переплета  
и оригинал-макет И. Богатыревой

Подписано в печать 30.10.2014. Формат 60×90 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Бумага офсетная № 1, печать офсетная. Гарнитура Times.  
Усл. печ. л. 40. Тираж 400. Заказ №

Издательство «Языки славянской культуры».  
№ госрегистрации 1037739118449.  
Phone: **8-495-959-52-60**. E-mail: [Lrc.phouse@gmail.com](mailto:Lrc.phouse@gmail.com)  
Site: <http://www.lrc-press.ru>, <http://www.lrc-lib.ru>

Оптовая и розничная реализация — магазин «Гнозис».  
Тел.: +7 (499) 255-77-57, e-mail: [gnosis@pochta.ru](mailto:gnosis@pochta.ru)  
Костюшин Павел Юрьевич (с 10 до 18 ч.).  
Адрес: Москва, Турчанинов пер., д. 4