

Владимир Фещенко

ГЛУБИННАЯ СЕМИОТИКА: СТАДИИ ПОГРУЖЕНИЯ (От «внутреннего человека» — к «человеку Авангарда»)

Посему мы не унываем, но если
внешний наш человек и тлеет,
то внутренний со дня на день обновляется.
2 Кор. 4:16

Что это за переполненность разветвленного внутреннего
пространства, откуда истекает субстанция бытия? Идет ли
речь о зове внешнего мира? Быть может, внешний мир
глубоко внутри, в прошлом, затерянный во мраке памяти?
Гастон Башляр

Poetry is in fact speech only employed
to carry the inscape of speech for the inscape's
sake — and therefore the inscape must be dwelt on.
G.M. Hopkins

Традиционная семиотика изучает внешне выраженные знаковые системы. Они 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).

Обратная сторона этого типа семиотики — её ориентированность на социальную аналитику. Так, знаки и языки культуры рассматриваются преимущественно под углом коммуникативности, т. е. социального функционирования.

При том и при другом подходе — являющихся, повторим, «продолжением» друг друга, — семиотический мир априори признается внешним по отношению к личности. В первом случае этот мир меньше, или ниже, мира отдельного человека, во втором — больше, или выше.

Однако наряду с этой, магистральной, линией существовала иная. Можно назвать её «глубинно-семиотической». Она не столь явно и подробно выражена и описана, как традиционная. Между тем она-то как раз и составляет теоретическую базу художественной семиотики в её человекомерном изводе. 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»¹ предлагают ввести в русский лексикон термин «глубокая семиотика» («deep semiotics»). Они подразумевают расширение традиционной теории знаковых систем за счет «персонологического» измерения смыслообразования. Г.Л. Тульчинский поясняет: «Поскольку

¹ См. статью М. Эпштейна в настоящем издании.

<...> 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 (персонологическим). <...> Такой подход подобен переходу от двухмерного, 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»².

В целом соглашаясь с этими определениями, мы лишь заметим, что более ограничен здесь термин «г л у б и н н а я с е м и о т и к а». Ведь «глубинный» означает не только «имеющий глубину», но и «затрагивающий самую основу, сущность», «внутренне обусловленный».

Область исследования глубинной семиотики — внутренний мир человека, или сам «внутренний человек». Непосредственный объект ее — внутренний язык творческого человека или множество таких языков.

Самая богатая традиция «глубинной семиотики» принадлежит русской культуре. Именно о ней в основном и пойдет речь дальше.

Описать эту традицию полно мы здесь не имеем возможности. Для этого потребовалось бы несколько томов. Задача этой книги — лишь обеспечить в в е д е н и е в область «семиотики внутреннего».

В данной статье же мы только представим краткий «с и н о п с и с» вопроса в единой линии времени. За более обширной панорамой призываем читателя самому обратиться к живым текстам — как представленным в данном издании, так и оставшимся за его пределами.

* * *

В нормативной семиотике — в той ее части, где речь ведется о гуманитарных объектах исследования, — принят такой вектор научного постижения: от ЯЗЫКА к ЧЕЛОВЕКУ³.

ЯЗЫК → ЧЕЛОВЕК

При этом под ЯЗЫКОМ имеется в виду, как правило, ВНЕШНИЙ язык, т. е. некая готовая, сформированная система. Под ЧЕЛОВЕКОМ подразумевается некий СОЦИАЛЬНЫЙ тип, т. е. коммуникативная личность, выполняющая те или иные речевые роли.

В глубинной же семиотике этот вектор повернут в обратную сторону: от ЧЕЛОВЕКА к ЯЗЫКУ. Сверх того в промежутке между двумя этими полюсами возникают две дополнительные инстанции — обозначим их как ВНУТРЕННИЙ ЧЕЛОВЕК и ВНУТРЕННИЙ ЯЗЫК. Тогда схема глубинно-семиотического анализа будет выглядеть так:

ЧЕЛОВЕК → ВНУТРЕННИЙ ЧЕЛОВЕК → ВНУТРЕННИЙ ЯЗЫК → ЯЗЫК

Процедура семиотического вывода, как видим, по необходимости усложняется. Вместо поляризации в первом случае мы имеем г р а д ц ю. Именно такой спо-

² Проективный философский словарь: Новые термины и понятия. СПб., 2003. С. 74.

³ См., например, книги: Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. 2-е изд. М., 1999; Логический анализ языка: образ человека в культуре и языке. М., 1999; Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. М., 1988.

соб позволяет нам более адекватно описать художественно-языковое явление. Ведь художественно-языковое явление более прочно держится именно на *внутренних*, нежели на *формальных* связях и различиях.

Наибольший интерес для нас сейчас представляют как раз второй и третий члены этой цепочки, а точнее — сам переход от одной к другой. Итак, каковы же основные понятия-этапы, через которые проходит путь от ВНУТРЕННЕГО ЧЕЛОВЕКА к ВНУТРЕННЕМУ ЯЗЫКУ его?

α. «ВНУТРЕННИЙ ЧЕЛОВЕК» (ИЛИ «ЛИЧНОСТЬ», ИЛИ «АВТОР-ТВОРЕЦ»)

Согласно А. Эткинду, понятие «внутренний человек» возникло в XVIII в. в сочинениях немецкого мыслителя Жан-Поля. В одном из своих философских трактатов тот, в частности, писал:

«До сих пор люди отмечали только звучания некоторых инструментов нашей плоти, которые сопровождают ощущение; например, разбухшее сердце или замедленная кровь при тоске, излияние желчи при гнев и т. п. Однако сплетение, анатомоз между внутренним и внешним человеком настолько тесны и интенсивны, что рождение каждого образа, каждой мысли должно сопровождаться дрожью какого-нибудь нерва, какой-нибудь ничтожной малой мышцы; следует отмечать телесные отзвуки при возникновении поэтических, художественных, нумизматических, анатомических идей и класть эти отзвуки на ноты языка. <...> Внутренний человек, этот бог, затаившийся в статуе, не каменный, как она, — в каменных членах статуи растут и созревают его живые органы на основании непонятных жизненных законов <...>»⁴.

Действительно, здесь уже угадывается очень тонкая диалектика между внешними и внутренними факторами в мире человека. Что особенно важно, делается это на примере искусства. Соотношение мысли и образа, ментального и телесного, художественного и языкового увязывается с соотношением внутреннего и внешнего человека.

По-видимому, эта проблема не была известна древним грекам — в их языке не существовало слов, обозначающих «внешность» и «внутренность». Только ко временам романтизма, предтечей которого являлся Жан-Поль, относится рождение этой оппозиции. К художественному творчеству наиболее последовательно ее применял поэт Новалис. Любопытен его афоризм «с оговоркой», гласящий: «Внешность есть возведенное в состояние тайны внутреннее существо. (Может быть и наоборот)».

В полную поэтическую и теоретическую силу проблеме «внутреннего человека» предстояло развиться лишь в XX веке.

Впрочем, как выясняется, Жан-Поль и Новалис не были абсолютно первыми. Ни много ни мало как за полтора тысячелетия до него понятие «внутреннего человека» стало предметом размышлений христианского богослова Августина Аврелия.

Известна фраза из Священного Писания: «Посему мы не унываем, но если внешний наш человек и тлеет, то внутренний со дня на день обновляется». «Внутренний человек» — это храм Бога в душе человека, место, где обитает Дух Божий. Именно эту библейскую истину перенимает и развивает Августин, когда называет «внутренним человеком» самые сокровенные «тайники разумной души».

В диалоге «Об учителе» это понятие принимается Августином в контексте разговора об обучении. Одна из главок носит название: «О том, что мы учимся не внешне звучащими словами, а внутренне звучащей истиной». Речь идет о том, что помимо глас-

⁴ Цит. по кн.: Эткинд А. Внутренний человек и внешняя речь. М., 1997. С. 11.

ного, словесного способа выражения мыслей существует другой — внутренний, духовный, руководимый божественным откровением «<...> хотя мы и не произносим ни одного звука, тем не менее, представляя в уме иные слова, говорим внутренне, в душе».

Эта мысль христианского схоласта, вообще говоря, небезынтересна и для общей семиотики. Ведь связь «представления», «говорения» и «произношения» — ее непосредственная компетенция. Но еще больше значение августиновской теории для «глубинной семиотики». Вот как Блаженный Августин описывает включенность проблематики «внутреннего человека» в вопросы «умопостижения», «говорения», «истины», «познания»: «Когда же речь идет об умопостижаемых предметах, созерцаемых рассудком и разумом, то хотя мы говорим о том, что созерцаем их, как присущих во внутреннем свете истины, — свете, коим просвещается и улаживается так называемый внутренний человек, однако и в этом случае слушающий нас, если он и сам видит эти предметы сокровенным, внутренним оком, познает, о чем я говорю, посредством собственного созерцания, а не посредством моих слов» [разрядка наша. — В.Ф.].

Известно, что, помимо Августина, к теме «внутреннего человека» в духовной перспективе обращался также украинский мыслитель Григорий Сковорода.

В XX веке это понятие хотя и не имело обширного хождения в виде термина, но породило множество синонимичных идей. Все началось, видимо, с так называемого «потока сознания» как литературного метода. И Марсель Пруст, и Гертруда Стайн, и Джеймс Джойс, и Рильке — каждый из них искал «внутреннего человека» в литературной форме. То же можно сказать и о других мэтрах художественного модернизма-авангарда.

Пожалуй, единственная попытка нацеленного теоретического подступа к данной проблеме с семиотических позиций принадлежит Михаилу Бахтину.

Вряде работ философского плана Бахтин развивает тему «человека у зеркала». В небольшой заметке с одноименным названием, датированной 1940-ми гг., отражены основные тезисы этой проблематики: «Фальшь и ложь, неизбежно проглядывающие во взаимоотношении с самим собою. Внешний образ мысли, чувства, внешний образ души. Не я смотрю изнутри своими глазами на мир, а я смотрю на себя глазами мира, чужими глазами; я одержим другим. Здесь нет наивной цельности внешнего и внутреннего. Подсмотреть свой заочный образ. Наивность слияния себя и другого в зеркальном образе. Избыток другого. У меня нет точки зрения на себя извне, у меня нет подхода к своему собственному внутреннему образу. Из моих глаз глядят чужие глаза»⁵.

Для Бахтина философски значимым оказывается вопрос самосознания и самооценки. «Человек у зеркала» — это особая проблема. Проблема об образе себя самого в своих собственных глазах — в отличие от образа другого или своего образа в чужих глазах. Этот большой вопрос распадается на несколько более конкретных, а именно: «Как дана моя внешность для меня самого»; «Как я представляю себя самого, когда думаю о себе»; «Как разрешится этот конфликт между мыслью и живым опытом, между миром мысли, в котором я внутри, и миром вне меня, на касательной к которой я нахожусь»; «Что во мне может быть осмыслено и оценено только для других»⁶. Возникает целая серия новых — антропологических — тем: «Построение своего образа в другом и для других. При этом построении мы переходим вовнутрь мира, но сохраняем связь по касательной. Специфика сочетания точки зрения извне и изнутри. Точка соприкосновения сознаний»⁷ и т. д.

⁵ Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 5: Работы 1940–1960 гг. М., 1996. С. 71.

⁶ Там же. С. 72–73.

⁷ Там же. С. 73.

Образ «человека у зеркала» распадается здесь на две не сводимые друг к другу точки зрения — внутреннего и внешнего человека (у зеркала). При этом на первый план выдвигается зеркальность души в новых границах, не совпадающих с границами внешнего человека. Так, в романе Достоевского, с точки зрения Бахтина, герой не только созерцает свою наружность, свое тело, он — не только внешний человек, но и внутренний. Мировоззрение героя, его специфический язык, его индивидуальная правда — все это моменты, образующие облик именно внутреннего человека. Они, как в зеркале, отражаются в слове — слове человека о другом человеке⁸.

Семиотический подход к вопросу о «внутреннем человеке» Бахтин осуществляет через рассмотрение литературных жанров с диалогической структурой. Первые образцы таких жанров восходят, с его точки зрения, к «сократическому диалогу» и «Менипповой сатире». Последняя, в свою очередь, вбирает в себя такие родственные жанры, как диатриба, солилоквиум, симпосион. «Родство этих жанров определяется, — указывает Бахтин, — их внешней и внутренней диалогичностью в подходе к человеческой жизни и к человеческой мысли»⁹.

Наиболее выраженной «внутренней диалогичностью» обладает жанр *с о л и л о к в и у м а* (от лат. *soliloquium* — «говорение с самим собой»). Он буквально означает «беседу с самим собой». Собственно, Августин Аврелий был одним из выдающихся мастеров именно этого жанра наряду с Эпиктетом и Марком Аврелием. В основе этого жанра «лежит открытие в н у т р е н н е г о ч е л о в е к а — “себя самого”, доступного не пассивному самонаблюдению, а только активному диалогическому подходу к себе самому <...> Диалогический подход к себе самому разбивает внешние оболочки образа себя самого, существующие для других людей, определяющие внешнюю оценку человека (в глазах других) и замутняющие чистоту самосознания»¹⁰.

Творчество Достоевского, согласно Бахтину, в совершенстве воплощает этот подход, вводя новое видение и изображение внутреннего человека. Сам русский писатель в записной книжке так выражал особенность этого метода: «найти человека в человеке»¹¹. Комментируя эту идею, Бахтин сообщает: «Дело идет именно об открытии каких-то новых черт или новых типов человека <...> об открытии такого нового целостного аспекта человека (личности или “человека в человеке”), которое требует радикально нового подхода к человеку <...> “Человек в человеке” это не вещь, не безгласный объект, — это другой субъект, другое равноправное “я”, которое должно с в о б о д н о раскрыть себя самого»¹². Соответственно, требуется новый, открывающий и понимающий, подход к человеку — «диалогический подход».

В книге М. Бахтина «Автор и герой в эстетической деятельности» есть глава под названием «Временное целое героя (Проблема внутреннего человека — души)». В ней обосновывается понятие «внутреннего человека» в применении к герою художественного произведения, а именно — романной литературной формы.

«Внутренний человек», или «внутреннее целое души героя», противопоставляется «внешнему (наружному, телесному) человеку». Если «внешний человек» повер-

⁸ См. об этом в комментариях С.Г. Бочарова и И.А. Поповой в указанном (5-м) томе собрания сочинений М. Бахтина на стр. 464–473.

⁹ Бахтин М.М. Собр. соч. Т. 6: Проблемы поэтики Достоевского. Работы 1960–1970 гг. М., 2002. С. 135.

¹⁰ Там же. С. 135–136.

¹¹ См. об этом в статье В. Аристова в данном издании.

¹² Бахтин М.М. Собр. соч. Т. 5. С. 365.

нут к окружающему миру (в рамках, надо полагать, литературного сюжета) так, что его самопознание невозможно, то «внутренний человек» направлен на сознание «другого человека».

Понятие «другого человека», «возможного другого» является ключевым для Бахтина. В соответствии с его теорией, «внутренняя жизнь» (героя романа) оформляется извне, из другого сознания (стало быть, из сознания автора романа). «<...> Здесь работа художника протекает на границах внутренней жизни, там, где душа внутренне повернута (обращена) вне себя. Другой человек вне и против меня не только внешне, но и внутренне»¹³. Такова, согласно Бахтину, сложная диалектика внутреннего и внешне-го в эстетическом опыте. Характерны такие определения, как «внутренняя внешность», «внутренний лик», «внешность души», «внутренняя плоть» и т. п.

В целом эти идеи не были разработаны Бахтиным систематически по отношению к другим видам искусства, нежели словесным — не говоря уже об общесемиотическом плане, — однако вносят определенную долю нового понимания «внутреннего человека», не свойственную классическому сознанию. Многие произведения авангарда (хотя сам философ откровенно от него как такового) могли бы найти в этих идеях своих «близких (внутренних?) родственников».

В. «ВНУТРЕННИЙ ЧЕЛОВЕК» И «ИМЯ»

Имя — это первое словесное определение, которое получает «внутренний человек». Первичные и самые авторитетные слова, которые могут быть сказанными о нем, связаны с его именем. Оно определяет его личность, дает ему жизненную форму и название.

Имя при этом может пониматься расширительно — от «личного имени» и «псевдонима» самого человека до имен, даваемых человеком своим творениям или предметам окружающего мира.

О природе имени в начале XX века первыми заговорили религиозные философы — Павел Флоренский и Сергей Булгаков. Приведем несколько ключевых выдержек из их трудов по «философии имени».

П. Флоренский:

«<...> именем выражается тип личности, онтологическая форма ее, которая определяет далее ее духовное и душевное строение»¹⁴.

«Имена выражают *типы* бытия личностного. Это — последнее из того, что еще выразимо в *слове*, самое глубокое из словесного, поскольку оно имеет дело с конкретными существами. Имя есть <...> *плоть* личности. Духовное существо личности само о себе не выразимо. <...> Но выразить мы можем не ее, а то, что она оформила. Имя — подхождение к ней самой, последний слой тела, ее облекающий. Этот слой, это именное тело совершеннее всех прочих слоев обрисовывает формообразующее начало» (2, 212).

«До сих пор речь шла вообще о *с л о в е*. Но большая духовная концентрация, соответствующая бытийственному густоту, центру пересекающихся в нем многообразий, носителю признаков и состояний, на школьном языке — субстанция, требует

¹³ Бахтин М.М. Собр. соч. Т. 1: Философская эстетика 1920-х годов. М., 2003. С. 177.

¹⁴ Флоренский П.А., священник. Сочинения: В 4 т. Т. 3 (2). М., 2000. С. 211. Далее в тексте статьи указываем лишь номер книги 3-го тома данного собрания сочинений (1 или 2) и номер страницы в книге. [Цитируемые фрагменты относятся к 1910-м гг. (цикл «У водоразделов мысли»)].

и слова большей сгущенности, тоже опорного пункта словесных актов, тоже перекрестия рядов словесных деятельностей. Такой словесный центр есть и *я* » (1, 263).

«Связь познающего с познаваемой субстанцией требует и от слова особенной уплотненности: таково имя. А среди субстанций та, которая создается исключительно важным средоточием бытийственных определений и жизненных отношений, дающих ей индивидуальность, в мире неповторимую, лицо, — такая субстанция требует себе и имени единственного — и *м е н и л и ч н о г о* » (1, 263).

«Имена <...> должны быть рассматриваемы, как <...> инварианты личности. Чрезвычайно далекие от какой-либо прямой связи с внешне учитываемыми признаками, даже с группами таких признаков, невыразимые слова, они, однако, определеннее всего ухватывают самые главные линии личностного строения в их индивидуальной целостности» (2, 214).

«Имя постигается только через себя самого, *per se intelligitur*. Аналитически разобранное, оно утрачивает самую суть свою и остается в конечном счете нагромождением психологических и прочих черт, более-менее свойственных всякой личности и вместе с тем в составе каждого имени — более-менее случайных. <...> Не отдельные черты сами по себе характерны, а известные сложные соотношения их» (2, 212–213).

С. Булгаков:

«Всякое познание есть именование, а предикат, идея, срастаясь с субъектом, с подлежащим, дает имя»¹⁵.

«Имя есть слово, слово человека о человеке» (256).

«Имя есть сила, корень индивидуального бытия, по отношению к которому носителем, землею и почвой является именуемый <...> Имя есть идея человека <...>» (239–240).

«Имя есть неизменное сказуемое для всякого *я*, его эквивалент, откровение о личности, не в отдельных ее частных определениях (что выполняют сказуемые), но в ядре: имя безусловное подлежащее для всех сказуемых, на которое они наворачиваются, как на ствол» (267).

«Есть способности к мышлению, к науке, к технике, хозяйству, государственности, которые сколь бы многообразны или даже случайны по проявлениям ни были, однако могут быть поняты только антропологически: человек есть *ζῷον πολιτικόν*, *πολιτικόν* и пр. Подобным же образом именование принадлежит к числу основных его антропологических определений: *ζῷον ονοματικόν* <...>» (248–249).

«В именовании <...> кроется некоторый творческий акт <...> Именуя, именующий говорит: да будет имярек. В некоторую в отношении к имени аморфную массу всеивается определенное семя имени, которому предстоит дать всход и проявить свою жизненную силу. Здесь мы разумеем, конечно, человека, потому что только он дает имя, получает его в творческом акте <...>» (237–238).

«<...> Имя есть сила, семя, энергия. Оно формует, изнутри определяет своего носителя: не он носит имя, которым называется, но в известном смысле оно его носит, как внутренняя целепричина, энтелехия, по силе которой желудь развивается дубом,

¹⁵ Булгаков С.Н. *Философия имени*. СПб., 1998. С. 234. Далее в тексте статьи — номер страницы этого издания. (Цитируемая работа впервые была опубликована в 1953 г.)

а зерно — пшеничным колосом, хоть судьбы разных дубов и разных колосьев могут быть различны» (242–243).

«<...> Имя, хотя и принадлежит к самому ядру индивидуального бытия, все же представляет собой лишь его оболочку, правда, одну из наиболее внутренних» (257).

Наиболее примечательно последнее определение: имя есть «оболочка ядра», но в то же время «наиболее внутренняя» оболочка. За кажущимся оксюмороном — так же, как и выше, у Бахтина, скрывается, однако, четкое представление о творческой структуре «внутреннего человека». Эта структура скорее монадо- (или матрешко-, или зерно-) образна, нежели чем просто состоящая из уровней.

Резюмируя приведенные выдержки, выделим следующие атрибуты имени в его отношении к «внутреннему человеку»: 1) идея человека; 2) инвариант личности; 3) индивидуальность, неповторимость; 4) самый глубинный элемент; 5) семантический центр; 6) формобразующее начало; 7) творческий характер; 8) сложная целостность; 9) особенная уплотненность; 10) внутренняя энтелехия.

Таким образом, именование выступает как первый творческий импульс «внутреннего человека». Имя одновременно и первый продукт творческого индивидуума, и сам этот индивидуум (точка зрения имеславия). Имя — неотъемлемый элемент его носителя, его творческий лик.

Статус имени — как родникового центра любой творческой деятельности — в художественной семиотике авангарда был настолько значителен, что его единственность порой переживалась как недостаточность. Поэту, художнику, творческому человеку отныне требовалось множество таких единичных имен для выражения всего многообразия внутренней жизни, для именования всех малейших нюансов творимого мира. Человек Авангарда — многоименный человек. Это настроение замечательно передано в «Метаморфозах» Николая Заболоцкого:

Как мир меняется! И как я сам меняюсь!
Лишь именем одним я называюсь, —
На самом деле то, что именуют мной, —
Не я один. Нас много. Я — живой.

<...>

Как все меняется! Что раньше было птицей,
Теперь лежит написанной страницей;
Мысль некогда была простым цветком;
Поэма шествовала медленным быком;
А то, что было мною, то, быть может,
Опять растет и мир растений множит¹⁶.

γ. «ИМЯ» И «СИМВОЛ» (ИЛИ «ОБРАЗ», ИЛИ «ЧИСЛО»)

Если имена — инварианты личности, то что во внутреннем человеке выступает как вариации, переменные имени? Каковы элементы творческого мышления на следующей стадии воплощения?

«Имя, — пишет П. Флоренский, — определяется лишь чрез себя, и подвести к нему сознание может лишь художественный образ, если нет прямой интуиции»¹⁷.

¹⁶ Заболоцкий Н.А. Полное собрание стихотворений и поэм. Избранные переводы. СПб., 2002. С. 205–206.

¹⁷ Флоренский П.А., священник. Соч.: В 4 т. Т. 3 (2). М., 2000. С. 214.

Итак, художественный образ — вот тот необходимый элемент становления творческого языка художника. Образы — это «*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 <...>». ¹⁸

Художественный образ — уже более конкретная творческая единица. Он реализуется уже в конкретном художественном продукте. Важно подчеркнуть, что, будучи органически выведенным из центра личности — имени, художественный образ столь же индивидуален и целостен, как и первичное имя. В то же время он способен принимать самые разные формы в художественном творении, выражаясь то в слове, то в краске, то в линии, то в звуках.

Это видимое противоречие между единичностью образа и бесконечностью его очертаний разрешил теоретически Александр Потебня на примере словесности: «Как слово вначале есть знак очень ограниченного, конкретного чувственного образа, который, однако, в силу представления тут же получает возможность обобщения, так художественный образ, относясь в минуту создания к очень тесному кругу чувственных образов, тут же становится типом, идеалом» ¹⁹.

Другое, более совершенное наименование для «типа» и «идеала», о котором говорит Потебня, — символ. Символ наиболее полно выражает сущность имени. По крайней мере так считали первые теоретики символизма. Для них символ был знаком более высокого художественного значения, нежели образ. Так, Андрей Белый, формулируя свою символистскую теорию, выдвигает следующие положения: «1) творчество обуславливает познание; 2) форма художественного поведения неотделима от содержания; 3) корни мифического и религиозного творчества таятся в символе: между религией, мифологией и искусством есть внутренне реальная связь» («Мысль и язык» — см. в наст. изд.).

«Символизм» в лице А. Белого провозглашает единство формы и содержания в словесном и художественном символе. Это единство — единство внешней формы и внутреннего содержания — достигается путем обусловленности в н у т р е н н е й ф о р м ы. Заимствуя от Потебни понятие в н у т р е н н е й ф о р м ы, А. Белый связывает его с новым пониманием с и м в о л а:

«Соединение звуковой формы с внутренней образует живой, по существу, иррациональный, символизм языка; всякое слово в этом смысле — метафора, т. е. оно таит потенциально и ряд переносных смыслов; символизм художественного творчества есть продолжение символизма слова; символизм погасает там, где в звуке слова выдыхается внутренняя форма; это бывает тогда, когда отвлеченная мысль превращает слово из самоцели (эстетического феномена) в орудие; отвлеченная мысль и слово, соприкасаясь в последних стадиях развития языка, взаимно связываются; мысль и слово теряют свободу; обыденная речь — сплошь геронтомна: здесь термин связан образом; образ — мыслью: идеал мысли — автономия, т. е. умерщвление внутренней формы слова, превращение слова в эмблематический звук; идеал слова — автономия, т. е. максимальный расцвет внутренней формы; он выражается в многообразии переносных символов, открывающихся в звуке слова: слово здесь становится символом; автономия слова осуществляется в художественном творчестве; оно же есть фокус словообразований» (указ. соч.).

¹⁸ Флоренский П. А., священник. Сочинения: В 4 т. Т. 3 (2). С. 181–182.

¹⁹ Потебня А. А. Полное собрание трудов: Мысль и язык. М., 1999. С. 168–169.

Приведем несколько ключевых определений символа, значимых в контексте «глубинной семиотики»:

«<...> символ есть образ, претворенный переживанием» (А. Белый — эстетическое определение).

«Символ — это нечто являющее собой то, что не есть он сам, большее его, и, однако, существенно чрез него объявляющееся» (П. Флоренский — онтологическое определение).

«Часть, равная целому, причем целое не равно части, — таково определение символа» (П. Флоренский — логическое определение).

Наиболее полное и глубокое учение о символе было разработано Павлом Флоренским²⁰. В своей статье «Символика видений» он наметил несколько «общих начал символизма». Среди них для нас интересными и важными будут следующие:

1. «Символ есть такая реальность, которая, будучи сродной другой изнутри, по производящей ее силе, извне на эту другую только похожа, но с нею не тождественна»²¹.

2. «<...> Символика не измышляется кем бы то ни было, не возникает через обуславливание, а *открывается* духом в глубинах нашего существа, в средоточии всех сил жизни и отсюда *изводится*, воплощаясь в ряде последовательных, друг на друге наслояющихся оболочек, чтобы наконец родиться от познавшего и давшего ей воплотиться созерцателя» (424).

3. «Основа символики — не произвол, а сокровенная природа нашего существа: язык символов, — а он и есть вообще язык, <...> язык символов заложен в нас в самом творении нас, и притом *не* как врожденный, то есть к нам *присоединенный*, <...> а как неотделимый от самого существа нашего <...>» (425).

4. «<...> сейчас речь идет не в плоскости исторической, а — в плоскости существенного уяснения символики, и тут прежде всего должно быть отмечено, что получить нечто внутреннее, некоторую способность само-проявления возможно не иначе как уже имея ее. Получение языка есть раскрытие имеющихся уже наличностей в глубине духа. <...> этот язык исходит по существу своему из недр личности. <...> Этот язык, хотя бы и невнятный нам при малой нашей духовной тонкости и недостаточном изучении, все же затрагивает наше сердце, волнует нас, чему-то учит. Смутно, но, однако, мы понимаем его, и, вслушиваясь в его переливы, вдумчиво вглядываясь в его знаки, мы и без внешнего научения проявляем в себе знаменование его иероглифов. <...> Вживаясь в символ, мы находим себя самих, а стараясь проникнуть в себя — открываем тут символы» (425–426).

Так же как и у Августина, у Флоренского язык — порождение «внутреннего человека», и этот «внутренний язык символов» отличен от обычного повседневного языка общения. Отличие проходит здесь через степень выражения.

В художественном, символическом общении выражение носит намного более сложный и глубокий характер, чем в повседневном обиходе. Как отмечает А. Лосев, «самый термин *выражение* указывает на некое активное направление внутреннего в сторону внешнего, на некое активное *самопревращение внутреннего во внешнее*»²².

²⁰ Подступом к теме «Флоренский и теория символа» может служить недавно вышедшее издание: Павел Флоренский и символисты: Опыты литературные. Статьи. Переписка / Сост. Е.В. Иванова. М., 2004.

²¹ Флоренский П.А., священник. Сочинения: В 4 т. Т.3 (1). С. 424. Далее в тексте статьи указываем номер страницы в книге.

²² Лосев А.Ф. Из ранних произведений. М., 1990. С. 423.

В глубинной семиотике художественный субъект, равно как и художественный предмет, стремится выявить свои внутренние возможности и стать в более близкие смысловые взаимоотношения с окружающим миром. Здесь внешнее как бы прорастает сквозь внутреннее — имя прорастает сквозь личность, символ прорастает сквозь имя и т. д. по возрастанию. Поэтому «выражение есть синтез и тождество внутреннего и внешнего, самотождественное различие внутреннего и внешнего»²³.

Более того, специфика именно *символического выражения* — по сравнению с просто *образным* — состоит в том, что здесь «внутреннее» и «внешнее» содержат каждое в себе также разделение на «внутреннее» и «внешнее», на «смысл» и «явление», или на «идею» и «образ». Есть «внутреннее», которое *в себе* самом содержит разные слои «внутреннего»; и — «внутреннее» как смысл, идею «внутреннего»; и есть «внешнее», которое в себе самом содержит разные слои «внешнего», т. е. прежде всего «внешнее» как факт явление «внешнего», и — «внешнее» как смысл, идею «внешнего»²⁴.

Такова сложная диалектика символа.

Добавим, что у некоторых художников авангарда категория *символа* заменяется категорией *числа*, получая наполнение, вполне сходное с описанным выше. Велимир Хлебников здесь — пример из первого ряда.

Вот лишь некоторые его попытки определить для себя сущность *числа*:

«Многие соглашались: бывающее едино. Но никто еще до меня не воздвигал жертвенника перед костром моей мысли, что если все едино, то в мире остаются одни числа, так как числа есть не что иное, как отношение между единым, между тождественным, то, чем может разниться единое» («Доски судьбы»).

«Число есть объединитель мира мыслей» («Доски судьбы»).

«Число есть чаша, в которую может быть налита жидкость любой величины, а уравнение есть прибор, делающий вереницу величин <...>» («Слово о числе и наоборот»).

Число, в хлебниковском понимании, равно как и символ «символистов», обозначает фундаментальную категорию соотношения, преобразования, градации. Оно связывает внутренние слои личности с внешними ее проявлениями.

Б. «СИМВОЛ» И «РИТМ» (ИЛИ «РИТМ СИМВОЛОВ», ИЛИ «ВНУТРЕННИЙ РИТМ»)

Еще в конце XIX века Д. Овсянко-Куликовским отмечалось: «Художник — это тот мыслитель, который апперцепирует идеи образами. Эти образы расцветают в его воображении силою скрытой деятельности языка»²⁵. Что это за «скрытая деятельность» и в чем ее сила?

В работе поэтического ума, «в этом кипении мысли язык продолжает незримо участвовать всеми своими свойствами и между прочим — грамматическими формами. Дух художественности, который некогда был присущ этим формам и как бы скрывается в них в виде связанной, потенциальной энергии, теперь освобождается, — и в уме художника впечатления, образы, понятия, охваченные этой освобожденной энергией, выливаются в художественные формы. Внутренний ритм языка преобразуется во внутренний ритм искусства»²⁶.

²³ Лосев А.Ф. Из ранних произведений. С. 423.

²⁴ Там же. С. 427.

²⁵ Овсянко-Куликовский Д.Н. Язык и искусство // Человек: образ и сущность: (Гуманитарные аспекты): Ежегодник. М., 2001. С. 244.

²⁶ Там же.

Итак, носителем художественной энергии в языке выступает *ритм* — «внутренний ритм художественной мысли»²⁷. Он отличен от внешнего ритма повседневной речи. «И если бы мы задались целью проникнуть в “тайны” художественного творчества, — пишет Овсянко-Куликовский, — то вот те пункты, на которые нам пришлось бы устремить все наше внимание: 1) *психология внутреннего ритма — образа и идеи*, 2) *психология внешнего ритма*, и 3) *участие языка* в осуществлении того и другого психологического процесса»²⁸.

Возникает необходимость постановки следующего вопроса: если мы вычленили имена, образы, символы во внутреннем языке художника, то что тогда приводит все их в движение; где динамическое начало художественной речи? «Спрашивается: что он [язык. — В.Ф.] там делает, как он там функционирует — в смысле пружины, приводящей в движение волны мыслей, образующих процесс художественный?»²⁹.

Множество символов составляет комплекс, единство. Мы можем рассматривать это единство статически, схематично. Но в реальном художественном процессе происходит постоянное движение символов. Динамика символов и есть ритм. Как верно заметил А. Лосев, «ритм есть не только единство в многообразии, но *подвижное единство в многообразии*»³⁰.

Сами теоретики символизма подчеркивали: символ — единица художественного действия, более же существенна *связь* этих единиц — *символизация*, т. е. процесс. Андрей Белый писал: «<...> религия в термине переживалась, как пересечение, соединение, связь *этого* и *того* (внутреннего и внешнего), а образ пересечения — символ; закон, или ритм, в получении энного ряда символов, соединений, связей (символизаций, «*религиозизаций*») — знак Логоса <...>»³¹. Таким образом, ритм формирует целостные символические комплексы. Ритм — первое *системное* образование во внутреннем языке художника.

Ритм каждого человека, художника уникален. Подобно тому, как мы говорим о ритме живого организма, мы можем говорить о ритме «художественного организма»: «<...> тот Ритм организма, который формирует и ритм произведений искусства, в сущности, не является чем-то объективно постоянным, какою-то “константой” для всех и всякого, что этот Ритм организма сам меняется по мере того, как перед человеком раскрываются миры новых ощущений и переживаний, по мере того как обогащается его внутренняя жизнь <...>»³². По слову А. Сабанеева, в ритме заключается «внутренний смысл искусства». О связи *ритма* и *смысла* также писал А. Белый во многих своих работах (см. наш комментарий его ст. «Жезл Аарона» в наст. изд.).

Ритм — это еще и первая стадия художественного процесса, на которой художник уже обращается к самому себе: «В художнике-творце обычно мы имеем случай некоторого определенного уровня сознания, с точки зрения которого он вопрошает свой Ритм в своих творениях»³³. Ритм соотносит части целого друг с другом, а также части целого с самим целым. Это и есть ситуация само-творчества, аутопоэзиса.

С точки зрения психологии и эстетики ритму творчества соответствует особое чувство в душе художника. Подтверждения этому имеются и в признаниях самих

²⁷ Овсянко-Куликовский Д.Н. Язык и искусство. С. 242.

²⁸ Там же.

²⁹ Там же. С. 242—243.

³⁰ Лосев А.Ф. О понятии ритма в немецкой эстетике первой половины XIX века // Искусствознание. 1998. № 2. М. С. 600.

³¹ Белый А. Символизм как миропонимание. С. 423.

³² Сабанеев А. Ритм // Мелосъ. Книги о музыке. Кн. 1. СПб., 1917. С. 72.

³³ Там же. С. 59.

творцов (вспомним хотя бы Маяковского, говорившего о ритме как о первичном «гуле языка» в голове поэта), и в выводах ученых, изучающих процессы творчества. Так, Ю.Н. Тынянов отмечал: «Не стоит ли искать источник ритма в органическом чувстве поэта? Он артикулирует (articule) свои стихи и говорит их своему слуху, который судит ритм, но не создает его»³⁴.

С точки зрения глубинной семиотики ритм являет собой аутопоэтический уровень художественного языка. Этот уровень — порождающий, он активизирует все остальные языковые уровни. М. Бахтин в этой связи пишет: «Из этого фокуса чувствуемой активности порождения прежде всего пробивается ритм (в самом широком смысле слова — и стихотворный и прозаический) и вообще всякий порядок высказывания не предметного характера, порядок, возвращающий и высказывающего к себе самому, к своему действующему порождающему единству».

Единство порядка, основанного на возвращении сходного, хотя бы возвращались и сходные смысловые моменты, есть единство возвращающейся к себе, снова нащупывающей себя активности; центр тяжести не в вернувшемся смысле, а в возвращении деятельности движения — внутреннего и внешнего, души и тела, — породившего этот смысл»³⁵. Все моменты художественного процесса посредством ритма становятся выражением творческого отношения автора-творца к своему творению. Ритм — это резонирующий в языке мир внутреннего человека. «Положительно-субъективная творческая личность есть конститутивный момент художественной формы, здесь субъективность ее находит своеобразную объективацию, становится культурнозначимой, творческой субъективностью; здесь же осуществляется своеобразное единство органического — телесного и внутреннего — душевного и духовного человека, но единство — изнутри переживаемое. Автор как конститутивный момент формы есть организованная изнутри исходящая активность цельного человека, сплошь осуществляющего свое задание, ничего не предполагающего вне себя для завершения, притом — всего человека, с ног до головы: он нужен весь — дышащий (ритм), движущийся, видящий, слышащий, помнящий, любящий и понимающий»³⁶.

Ритм — это путь от человека, его имен, образов, символов к следующему этапу. Следующий этап — *форма*. Ритм непосредственно предваряет оформление. Как сказано Андреем Белым в «Жезле Аарона», «ритм — глубиннейший слой; он под толщею формы — заформенное <...>» (см. в наст. изд.).

Е. «РИТМ» И «ВНУТРЕННЯЯ ФОРМА» (ИЛИ «ВНУТРЕННИЙ ОБРАЗ», ИЛИ «ВНУТРЕННЕЕ СЛОВО»)

Следующий важный момент «глубинной семиотики» — переход от внутреннего ритма творчества к реально творимым формам. Но каждая форма в творческом процессе и сама по себе — процесс, становление, рост.

Что представляет собой «толща формы»?

В каждом творении мы наблюдаем непрерывно осуществляемый переход от формы внутренней к форме внешней. По крайней мере такова закономерность художественного семиозиса, о котором мы ведем речь. В произведении искусства внешние формы всегда обусловлены внутренними формами, ибо всякий раз автором этих форм является внутренний человек.

³⁴ Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. М., 1965. С. 181.

³⁵ Бахтин М.М. Собр. соч. Т. 1. С. 317–318.

³⁶ Там же. С. 323.

Термин «внутренняя форма» известен с давних времен. Впервые он появляется в контексте эстетики у древнегреческого философа Платона и идет от «идеи идей» и «эйдоса эйдосов» платонической философии. Согласно Платону, архитектор определяет степень совершенства и законченности здания, сверяя его вещественный вид с его внутренним эйдосом (т. е. формой). Возрожденческий неоплатоник Марсилио Фичино уже в XV в. переводит соответствующее выражение Платона *to êvðov eîdos* как *forma intrinseca*, «внутренняя форма».

Затем внутренняя форма как термин разрабатывалась у итальянского мыслителя Джордано Бруно, который понимал ее как вечный прообразующий принцип устройства космоса. Внутренние формы у Бруно связаны также с идеей «внутреннего художника», оформляющего материю изнутри подобно тому, как изнутри семени и корня произрастает и развивается стебель и ствол.

Английский эстетик Э.Э.К. Шефтсбери (1671–1713), говоря о формах в искусстве, установил три степени, или порядка, красоты: 1) «мертвые формы» (*the dead forms*), образованные человеком или природой, но не имеющие силы, активности; 2) «формирующие формы» (*the forms which form*), обладающие активностью, действительностью и сообщающие красоту первому роду форм; 3) «внутренние формы» (*the inward forms*), которые формируют, в свою очередь, формы второго порядка.

Первым, кто перенес это понятие в область языка, был В. Гумбольдт. У него внутренняя форма — единый принцип языка-энергии, т. е. живой действительности мышления, языка, речи. По Гумбольдту, образование внешних языковых форм всегда проходит в свете единой внутренней формы, которая представляет сквозное формирующее начало в языке. Эту линию в дальнейшем развивал в отечественном языкознании А.А. Потебня.

Однако, и у Гумбольдта, и у Потебни внутренняя форма еще не мыслилась как порожденная индивидуальным актом творчества. Такое понимание впервые принял в контексте художественной семиотики уже в XX в. Г.Г. Шпет.

«Поэтика, — утверждает Шпет, — должна быть учением о чувственных и внутренних формах (поэтического) слова (языка) <...>»³⁷. Разработке этого учения он посвящает отдельное исследование. В нем он следует концепции Гумбольдта, применяя ее к сфере индивидуального творчества.

Как указывает Шпет, термин «внутренняя форма» первоначально возник у Гумбольдта в контексте эстетическом. Сопоставляя язык с искусством и определяя поэзию как «искусство языка», немецкий филолог отмечает, что она создается «для внешних и внутренних форм, для мира и человека». Однако точное определение «внутренней форме» Гумбольдт не дает, что, в свою очередь, вдохновляет Г. Шпета более предметно описать значение внутренней формы применительно к семиотической проблематике.

Во всяком словесном творчестве — научно-понятийном или художественно-образном, пишет Шпет, имеет место планомерное выполнение некоторого замысла. Здесь значимой оказывается именно внутренняя форма — как п р а в и л о образования понятия (в науке) или образа (в искусстве). «Это правило есть не что иное, как прием, метод и принцип отбора, — закон и основа словесно-логического творчества в целях выражения, сообщения, передачи смысла»³⁸. Можно говорить о внутренней форме понятия, или «внутренней логической форме», и о внутренней форме образа,

³⁷ Шпет Г. Г. Соч. М., 1989. С. 410.

³⁸ Шпет Г. Внутренняя форма слова (Этюды и вариации на темы Гумбольдта). М., 1927. С. 98.

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 <...>»³⁹. Внутренние формы как алгоритмы, т. е. «формы методологического осуществления, способны раскрыть соответствующую организацию «смысла» в его конкретном диалектическом процессе»⁴⁰.

Как же функционируют внутренние формы в художественном процессе?

Во-первых, утверждает Шпет, поэтический (художественный) язык в отличие от языка прагматического (научного или обыденного) на первый план выдвигает не прагматические цели, а «свои собственные внутренние цели саморазвития»⁴¹. Во-вторых, — и это вытекает из первого тезиса, — искусство не покрывается одними «логическими внутренними формами», свойственными, опять же, языку обыденному, а имеет свои особые — художественные, или поэтические внутренние формы.

Художественный язык — это всегда «планомерно конструируемый организм», отличающийся единством и цельностью. Законы такой органичности суть «правила, лежащие в самом организуемом матерьяле, его собственные формы, сочетаемые и упорядочиваемые соответственно руководящей идее творчества». Идея эта «лежит не вне данного матерьяла и его форм, а в них самих, и потому автономно осуществляется в их единстве, как в художественной форме форм»⁴². Последняя создает уже конкретные приемы и пути образования художественных образов и смыслов. Таким образом, внутренние формы играют роль законов образования художественной речи, ее правил-алгоритмов.

Внутренние формы, далее, имеют прямое отношение к субъекту творчества. Творческий субъект осуществляет в своей языковой деятельности оригинальную идею художественности. Каковы же способы вскрытия этой творческой субъективности? Как связан внутренний человек-художник (*persona creans*, как называет его Г. Шпет) и внутренние формы его творчества?

В художественном творчестве, по Шпету, языковое выражение есть прежде всего субъективное выражение. В языке искусства «перед нами — не автоматические «реакции», «импульсы», «рефлексы» и пр., а полные значения и жизни «жесты», «мимика», «интонация» и пр. — то, что объемлется термином «экспрессия». Именно здесь-то и сосредоточивается искомое нами субъективное, здесь — подлинная сфера субъективности <...> Субъективность в слове, начиная с интонации данной фразы, через общую манеру излагать свои «сообщения», вплоть до самых устойчивых форм словесного приема, школы, стиля, всегда запечатлевается в виде экспрессивности самого же слова».

Через поэтическую внутреннюю форму художественного произведения — к экспрессивной внутренней форме (т. е. уже «более внешней» по отношению к первой): вот семиотический путь творчества, в трактовке Г.Г. Шпета.

Любопытно отметить употребление Шпетом такого выражения, как «дифференциал» применительно к внутренним формам индивидуального творчества. В «Эс-

³⁹ Шпет Г. Внутренняя форма слова. С. 119. (Заметим, что что-то весьма близкое шпетовскому «алгоритму»), как «форме форм» содержится в современной концепции *idem-form*'ы В. Аристова.)

⁴⁰ Там же. С. 141.

⁴¹ Там же. С. 143.

⁴² Там же. С. 147.

тетических фрагментах» он вводит понятие «*внутренних дифференциальных форм языка*», указывая, что «они слагаются *из грамматических и логических форм между собою*». Трудно сказать, что конкретно имеет в виду Шпет — его собственная терминология в данном сочинении довольно игрива, если не сказать — экспрессивно-поэтична. Однако, как кажется, под «дифференциалом» он подразумевает какую-то очень существенную истину поэтической семиотики, а именно — идею о «разнице», той самой разнице, которая определяет *часть* — всякого художественного уравнивания, всякого художественного высказывания. Это имеет самое прямое отношение к поэтической логике. У внутренних форм поэтического выражения всегда «*свое* отношение к предмету, дифференцированное по сравнению с отношением логических форм <...>»⁴³.

Чуть ниже, уже с философским и психологическим уклоном, говорится об «особой онтологии души (художественной? — В.Ф.), где “вещи” суть “характеры”, “индивидуальности”, “лица”, — предметы изучения психологии индивидуальной, дифференциальной, характерологии <...>». О *характерологии* мы скажем несколько слов чуть ниже, здесь же оттеним одну важную идею о «внутреннем человеке».

Густав Шпет пытается сказать, что «внутренний человек», творческая личность, всегда индивидуален, всегда — с «цельным ликом». Индивидуален и целостен, соответственно, и мир художественных форм, творимый автором. Каждая внутренняя форма, — «форма чистой экспрессивности», — это отдельный лик внутреннего человека и одновременно отдельная модель художественного языка. И личность, и каждое ее высказывание — будь то слово, музыкальная тема или сценический образ — требуют своего понимания, своей модели интерпретации. В связи с этим Шпет пишет:

«За каждым словом автора мы начинаем теперь слышать *его* голос, догадываясь о *его* мыслях, подозревать *его* поведение. Слова сохраняют все свое значение, но нас интересует некоторый как бы особый *интимный* смысл, имеющий свои интимные формы. Значение слова сопровождается как бы со-значением. В действительности это quasi-значение, *parergon* по отношению к *ergon* слова, но на этом-то *parergon* и сосредоточивается внимание. Что говорится, теряет свою актуальность и активно создаваемое воздействие, оно воспринимается автоматически, важно, *как* оно говорится, в какой форме душевного переживания. Только какая-нибудь неожиданность, парадокс сообщаемого может на время перебить, отвлечь внимание, но затем мы еще напряженнее обращаемся к автору, стремясь за самим парадоксом увидеть *его* и решить, согласуется создаваемое им впечатление от его личности с другим или не согласуется»⁴⁴.

Как разъясняет В. Зинченко, современный интерпретатор идей Шпета, взаимосвязь внутренних и внешних форм — это живая взаимосвязь. «Они получают свою жизненность от взаимоотношений и взаимодействия друг с другом. Каждый акт обратимости, происходящий по вертикали или по горизонтали, содействует не только их дифференциации и совершенствованию, развитию каждой из них, но и интеграции. Становлению целостности человека, которая наиболее отчетливо выступает в переживании, в действии, в поступке <...> Акты обратимости, дифференциации, интеграции и прорастания друг в друга внешних и внутренних форм — это путь к собиранию себя, к человеку — собранному»⁴⁵.

⁴³ Шпет Г.Г. Соч. С. 408.

⁴⁴ Там же. С. 470.

⁴⁵ Зинченко В.П. Мысль и Слово Густава Шпета (возвращение из изгнания). М., 2000. С. 184.

Заметим попутно, что мотив «прорастания» внешней формы сквозь внутреннюю встречается у некоторых художников авангарда. Так, Василий Кандинский, обсуждая вопросы формы в современном искусстве, констатирует: «<...> важнейшее не то, что форма личностна, национальна, выполнена в определенном стиле, не то, что она соответствует или не соответствует современному пути современников, состоит ли она в родстве с многими или немногими другими формами, пребывает или не пребывает в одиночестве и т. д., и т. д. Важнейшее, выросла ли она или нет из внутренней необходимости»⁴⁶.

Форма, говорит Кандинский, никогда не есть «униформа». «Внутренняя необходимость» же означает внутреннюю мотивированность формы, ее «врожденность». Дух отдельного художника находит свое отражение в форме. Форма несет отпечаток внутренней личности. Отсюда — следующий закон художественной формы: «Ф о р м а — внешнее выражение внутреннего содержания»⁴⁷. И любое различие, любой разноречивости форм — что так свойственно Авангарду — скрывает под собой внутреннюю собранность, чрезвычайную меру творческой концентрации. «Величайшее внешнее различие становится внутренним равенством»⁴⁸.

Кандинский не пользуется здесь выражением «внутренняя форма», заменяя его другими — «внутреннее звучание», «внутреннее воздействие». Именно оно является самым могущественным и глубоким средством любого художественного акта. Не случайно это именно «звучание», ведь как раз в искусстве звука внешняя форма и внутренняя почти неразличимы — и в то же время наиблизжайшим образом прорастают друг другом. Ведь звук, или г о л о с — это «душа формы, которая может обрести жизнь, только благодаря ему и действует изнутри наружу»⁴⁹.

Сходное понимание «внутренней поэтической формы» как звучания демонстрировал Осип Мандельштам, называя ее чуть-чуть иначе — «внутренним слепком формы». «Стихотворение, — писал он, — живо внутренним образом, тем звучащим слепком формы, который предваряет написанное стихотворение. Ни одного слова еще нет, а стихотворение уже звучит. Это звучит внутренний образ, это его осязает слух поэта» («Слово и культура»).

Чуть выше мы уже упоминали о попытке другого поэта-акмеиста — Н. Гумилева — создать науку о внутренних образах в поэзии — «эйдологию». Замысел этот осуществлен не был из-за трагических обстоятельств жизни Гумилева. Не зная о нем, уже в 1950-х гг. французский философ Г. Башляр предпринял опыт изучения поэтических образов на феноменологической основе. Он пришел к заключению, что «поэтический образ — это внезапно появившийся рельеф психики, слабо изученный в его второстепенных психологических причинностях» (Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства / Пер. с франц. М., 2004. С. 7).

Поэтический образ, полагает Башляр, не должен рассматриваться как чисто языковой, поверхностно-психологический эффект, — он обладает множественными степенями глубины: «Поэтический образ — не результат какого-либо толчка, импульса. Он — не эхо прошлого, скорее наоборот: во вспышке образа давнее прошлое резонирует множеством отголосков, и неясно, на какой глубине отражаются и затухают эти отзвуки. Поэтический образ с присущими ему новизной и активностью

⁴⁶ Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства. Т. 1. М., 2001. С. 214.

⁴⁷ Там же. С. 212.

⁴⁸ Там же. С. 220.

⁴⁹ Там же. С. 212.

обладает собственным бытием, собственной динамикой» (указ. соч., с. 8). Внешняя форма поэтического образа, в соответствии с этой установкой, связана с внутренним содержанием не механически, а через посредство глубинных трансформаций внутренней формы. Французский философ поэзии приходит, по сути, к такому же выводу, как до него русский художник Кандинский, русский философ Шпет (кстати, как и Башляр, следовавший феноменологическому методу в своих изысканиях), и русские символисты.

Вяч. Иванов различал два вида формы в искусстве: форму созижденную (forma formata), т. е. само законченное художественное произведение — и форму зждущую, (forma formans), существующую до вещи (ante rem) как «действенный прообраз творения в мысли творца, как канон или эфирная модель будущего произведения, его Εἶδωλον, который можно назвать, потому что она, форма эта, и есть созидающая идея целого и всех его отдельных частей»⁵⁰. Размышляя о кризисе современного ему искусства, Иванов говорит о разложении именно внутренней формы. «Внутренняя форма предмета есть его истолкование и преобразование в нас действительным составом наших душевных сил. Прелесть художественного воспроизведения действительности и заключается именно в откровении ее внутренней формы чрез посредство художника-изобразителя, возвращающего нам ее в своей душевной переработке — измененною и обогащенною»⁵¹. Прежняя внутренняя форма воспринимаемого мира уже не жива — на смену ей должна возникнуть новая. Такова сверхзадача символистского искусства, по Вяч. Иванову.

Но как реально должна быть устроена новая внутренняя форма: в поэзии, в изобразительном искусстве, музыке?

Андрей Белый пишет: необходимо «вырастить в себе цветок нового Слова» («Жезл Аарона»). Это Слово (с большой буквы) — слово внутреннее. В нем содержание и форма не механически связаны друг с другом: «содержание пересекается с формой не в содержании и не в форме, а в третьем, в неявленном смысле, во внутреннем слове, еще не проросшем, не вскрытом».

По-новому сформулированной оказывается связь слова, смысла и ритма. Первичный ритм образов, символов задает художественный смысл, а последний, в свою очередь, «пробивается наружу», через внутреннее слово — к внешней поэтической речи. Это процесс поэтично, но точно — с применением органической метафоры — описан в «Жезле Аарона»:

«Изучение структуры словесных разрезов на данных словесных стволах укрепляет сознание наше в надежде, что есть-таки корень; от ощущения корня идем мы сквозь корень до семени, из которого корень встал и которого не вернуть; многоствольное и дуплистое древо воистину не сжимаемо в семя: первоначальное Слово, рожденное в Боге, убито, расщеплено; мертвенеющий ствол оживляем чуть-чуть круговую и тонкою линией соков и влаги; влага мудрости древнего, ветхого слова бежит от корней; соки пищи спускаются сверху: от невидимых листьев в неявленном внутреннем Слове; осознать соки листьев и значит: родить в себе Слово, впервые увидеть верха своих собственных слов, где бегут бури ветра и брызжуют молнии смыслов, доселе сокрытых от нас; и до самого ветхого корня, до влаги подземной, до темного ритма — доходит питание листьев, шум ветра и сладкие сирины звуков; поднимается влага: пульсирует ритмом; и от этого живой слой на стволе — образ слова — во вне отлагает коры дневных смыслов; во внутрь — древесину из звуков; и жизнь древесины есть

⁵⁰ Иванов Вяч. Собр. соч. Т. III. Брюссель, 1979. С. 679.

⁵¹ Иванов Вяч. И. Родное и вселенское. М., 1994. С. 104.

ть жизни образа: смысл его — не в коре и не в толще; он — в пище свыше. И прилетают пчелы в высь листьев к цветку: и — переносят пыльцу, чтоб грядущее семя, пред тем, как созреть и упасть, прорастая, — высоко-высоко-высоко, под солнцем качалось и медленно зрело в цветке» (см. в наст. изд.).

«Внутреннее слово» получает у А. Белого такие эпитеты, как «духовное слово» «внутреннее поющее слово», «внутренне произносимая завязь слов». «Внутреннее слово» находится на границе выраженного и невыраженного, вербального и невербального. Кстати, это обстоятельство подтверждалось вполне научно психологом А. Выготским. «Внутреннее слово», полагал он, участвует в любой понятийной деятельности — как посредующее звено между мотивом, порождающим какую-либо мысль, внешним значением слова и собственно самим словом.

Интересна также мысль психолога и искусствоведа Н.Н. Волкова о внутренней форме живописного образа. Основу композиции любой картины, считал он, составляет не внешняя гармония и не внешняя построенность, равновесие, архитектоника и т. п., а «логос», или «скрытое слово» — некий морфологический принцип, определяющий изнутри ее композицию и изобразительное единство. Совокупность таких «скрытых слов» образует «скрытую геометрию» картины, в конечном счете создающую живой и подвижный смысл ее⁵².

Именно живое, ритмическое движение смысла во внутренней форме слова или образа, о котором говорят и Шпет, и Мандельштам, и Белый, и Волков, — это необходимое условие и принцип внутренней свободы художественного языка.

§. «ВНУТРЕННЯЯ ФОРМА» И «ВНУТРЕННИЙ ЯЗЫК» (ИЛИ «ВНУТРЕННЯЯ РЕЧЬ», ИЛИ «ВНУТРЕННЕЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ»)

Внутреннее слово — уже з н а к . Но это еще не тот знак, который является объектом традиционной семиотики. Это скорее с и м п т о м — характерный знак, сигнализирующий о внутреннем пространстве человека, произведения, текста и т. д. Это з н а к м е н т а л ь н о г о м и р а , не материального. Тем не менее он уже относится к п л а н у в ы р а ж е н и я , является средством в ы р а ж е н и я в н у т р е н н е - г о р и т м а . Значит, он предполагает уже становление я з ы к а (ср. у А. Белого: «произрастание словесного древа — язык»).

Система знаков внутреннего человека — внутренних образов — образует то, что называется в н у т р е н н и м я з ы к о м , или в н у т р е н н е й р е ч ь ю .

Этот язык, и эта речь отличаются от обычного — внешнего — языка, изучаемого лингвистикой. Он имеет свои законы, причем, что важно, каждый внутренний язык имеет свои особые законы. Последние зависят в каждом случае от тех факторов, о которых было сказано нами выше — от имен, символов, образов, ритма, внутренних форм и т. д.

Г р а м м а т и к а внутреннего языка может быть как я в н о й (в случае, если творец сам ее представил — например, в манифестах, автобиографических материалах и пр.), так и с к р ы т о й (тогда правила такой грамматики выводятся на основании всех вышеперечисленных факторов).

Каковы же общие особенности внутреннего языка в отличие от языка внешнего?

Первыми этим вопросом заинтересовались психолингвисты в свете проблемы соотношения языка и мышления. Так, о внутренней речи писали отечественные

⁵² См.: Волков Н.Н.: Композиция в живописи. М., 1977.

ученые А. Выготский и А. Лурия. Особо интересной нам представляется концепция Н. Жинкина о кодовых переходах во внутренней речи.

Жинкин предложил гипотезу «*я з ы к а в н у т р е н н е й р е ч и*». Употребляя парадоксальное выражение «язык речи», он поясняет: существует область вербального сознания, где нет различия между языком и речью. Эта область принадлежит ментальному миру. В таких случаях имеет смысл говорить о каком-то данном языке, который является языком только данной речи, приспособленной к данной ситуации. В таком языке отсутствуют материальные признаки слов естественного языка, поэтому он характеризуется «непроизносимым кодом». «Здесь нет последовательности знаков, а есть изображения, которые могут образовывать или цепь, или какую-то группировку»⁵³. Если формы естественного языка определены строгими правилами, то во внутренней речи правило составляется *ad hoc*, лишь на время, необходимое для мыслительной процедуры (Жинкин ведет речь о процессе мышления).

Собственно, Н. Жинкин описывает двунаправленный процесс человеческого мышления. Первый вектор этого процесса направлен от мыслящего субъекта к себе самому (случай автокоммуникации), второй — от мыслящего субъекта вовне, к другому субъекту (коммуникация как таковая). Никакая коммуникация, по Жинкину, не осуществляется без автокоммуникации. Последняя — первична, именно она ведется на «языке внутренней речи», или просто «внутреннем языке».

В качестве особой разновидности «внутреннего языка» Жинкин выделяет *я з ы к х у д о ж е с т в е н н о г о м ы ш л е н и я*.

Такой язык характерен тем, что обладает в каждом случае индивидуальностью *и н т о н а ц и и (р и т м а)*. Он всегда интонационно, ритмически обработан и имеет свою особую «*и н т о н а ц и о н н у ю ф о р м у*». Последняя возникает в творческом акте как произвольное (ритм всегда произволен) выражение внутренних отношений личности: «<...> интонационная форма является формой чувства, если понимать чувством как живое отношение субъекта к вещам, людям, событиям»⁵⁴.

В поэтическом языке *в ы р а ж е н и е*, изобразительность, форма как таковая выполняют главенствующую функцию. «Построение выражения с расчетом на форму самого выражения создает «двойную речь» — это речь в речи <...>». Так создается образная речь. Образность — это двойная речь, т. е. внутренне-внешняя.

Из всех этих размышлений становится ясно, что перед глубинной семиотикой встает совершенно особая и тонкая задача — установить законы и принципы индивидуального языкового сознания, исследовать внутренний язык как творимый и творящий микрокосмос.

Надо сказать, что к решению подобных задач двигался в своем научном поиске уже академик В.В. Виноградов. Его ранние работы об Ахматовой, Зощенко, Аввакуме являют собой пример целостного анализа языкового мира художника.

Все творения, считал академик, суть проявления одного поэтического сознания — сознания автора-творца. Им неоднократно подчеркивается действенный индивидуальный момент организации художественного языка по отношению к эстетической цели, устанавливаемой волей творца. Критикуя недостаточность сосюррианского семиологического метода, он заявляет: «<...> акт становления лите-

⁵³ Жинкин Н.И. Язык — речь — творчество: Избранные труды. М., 1998. С. 158.

⁵⁴ Жинкин Н.И. Проблема художественного образа в искусствах: Тезисы к докладу. // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. Т. 44. № 1. 1985. С. 78.

⁵⁵ Виноградов В.В. О языке художественной прозы: Избранные труды. М., 1980. С. 90.

ратурного произведения не объясним из понятия системы, константных форм языка»⁵⁵. Вместо константных, установленных форм, которые составляют общезыковую систему, в художественном процессе мы наблюдаем формы подвижные, становящиеся. В искусстве — постоянная осцилляция между внутренними и внешними формами.

Не применяя выражения «внутренний язык», Виноградов склонен поместить художественный язык, индивидуально-языковое творчество скорее в сферу *parole*, нежели в *langue*. Но понятие *parole* Соссюром не было раскрыто. Он только сделал язык социального общения и говорение личности темами двух разных, резко разграниченных дисциплин. Языковое же творчество, уверен Виноградов, — результат выхода личности из всех узких концентрических кругов тех социальных субъектов, формы которых она в себе носит, творчески их усваивая. Иными словами: «<...> если подниматься от внешних грамматических форм языка к более внутренним <...> и к более конструктивным формам слов и их сочетаний; если признать, что не только элементы речи, но и композиционные приемы их сочетаний, связанные с особенностями словесного мышления, являются существенными признаками языковых объединений, то структура литературного языка предстанет в гораздо более сложном виде, чем плоскостная система языковых соотношений Соссюра. В пределах литературной речи окажется множество языковых контекстов, <...> множество языковых кругов, то как бы включенных один в другой, то пересекающихся по разным плоскостям, и каждый из них имеет специфические, его выделяющие субъектные формы. <...> А личность, включенная в разные из этих «субъектных» сфер и сама включая их в себя, сочетает их в особую структуру. <...> Индивидуальное словесное творчество в своей структуре включает ряды своеобразно слитых или дифференцированных социально-языковых и идеологических контекстов, которые осложнены и деформированы специфическими личностными формами»⁵⁶.

На основе этих заключений В. Виноградов приходит к «имманентному анализу» художественного языка. Описание структурных форм произведения должно вестись имманентно избранному поэтическому «сознанию», его индивидуальной языковой культуре и внутренней динамике его идиостиля — такую задачу ставит русский ученый перед художественной семиотикой. К сожалению, эта линия не стала ведущей даже в творчестве самого Виноградова, не говоря уже о широком контексте семиотики и поэтики. Однако в намеченном виде она выглядит сегодня очень даже актуальной.

Среди современных авторов, обращающихся напрямую к данной проблематике можно выделить французского философа Жюль Делеза. Во вступлении к книге «Критика и клиника» он пишет: «Всякое творчество — это путешествие, маршрут, который проходит по тому или иному внешнему пути лишь на основании внутренних путей и траекторий, составляющих его композицию, образующих его пейзаж или звучание»⁵⁷.

«Внутренние пути» творчества, с точки зрения Делеза, проходят через мир языка. Но проходят очень странным образом.

«Прекрасные книги написаны на своего рода иностранном языке», — эта фраза, сказанная Прустом, становится ведущей идеей делезовской семиотики. Он полагает, что литература Авангарда изобретает внутри своего родного, национального языка какой-то новый язык, как бы «иностраннный» в родном. При этом родной оказывает-

⁵⁶ Виноградов В.В. О языке художественной прозы. С. 91.

⁵⁷ Делёз Ж. Критика и клиника / Пер. с франц. СПб., 2002. С. 10.

ся как бы «вывернутым наизнанку», обнаруживающим свои внутренности, обнажающим свои пределы. «Все так, будто здесь [т. е. в радикальном языке Авангарда. — В.Ф.] будто возникает цепочка из трех операций: некая обработка языка; результат такой обработки, который приводит к возникновению в языке другого языка; и следствие, состоящее в том, чтобы увлечь за собой всю речь, гнать его, толкать к его собственному пределу, дабы обнаружить то, что Внутри, — тишину или музыку»⁵⁸.

При такой ситуации, когда один язык действует в другом языке и порождает в результате некий третий, язык, полагает Делез, сам становится цельным Знаком, самой поэзией. И здесь уже становится трудно чисто аналитически различить язык, речь, слово, форму, ибо одно отражается в другом по принципу аналогии. Но при попытке все же их различения достигается эффект самовозгонки смыслов (то, о чем мы говорим во вступительной статье и о чем ныне говорит так называемая теория расширяющейся Вселенной). Художники авангарда «заставляют язык убежать, виться по какой-то колдовской линии и варьироваться в каждом его элементе по какой-то непрерывной модуляции»⁵⁹. Этот процесс — языковой по преимуществу — затрагивает сразу все уровни языка: синтаксический, фонетический, семантический и другие, включая все внутреннее уровня⁶⁰.

В поэзии — и, шире, в искусстве, в мышлении — Авангарда открывается как бы «внутренняя перспектива» языка. Это влечет за собой дальнейший шаг — выход в открытое пространство межъязыковых взаимодействий. На этой стадии язык начинает «соприкасаться», «контактировать» с другими языками, а значит, обмениваться общими формами, не заданными извне, но выкристаллизованными в недрах собственной грамматики. Вот почему ныне все чаще при «погружении» в исторический и теоретический мир Авангарда (мы имеем в виду современное «авангардоведение») всплывают все новые и новые пересечения и даже совпадения при сопоставлении, казалось бы, далеких друг от друга, подчас враждующих, авторов. (Из знакомых нам примеров упомянем здесь перекрестное сопоставление Хлебникова и Мандельштама, Мандельштама и Блока, Андрея Белого и Хлебникова, Хлебникова и Филонова, Хармса и Беккета, Введенского и Гертруды Стайн и т. д.).

Межъязыковые взаимодействия могут происходить на разных уровнях (на уровне символов, на уровне ритмов, на уровне слов), но в каждом случае они — извинимся за тавтологию — происходят случайно. Это означает, что очаг зарождения этих символов, ритмов, слов каждый изначально уникален. Ведь случай по определению и по своей сути всегда уникален, а творческий язык поэта, художника, музыканта, как мы выяснили, представляет собой своего рода «стечение обстоятельств», как-то: внешняя (биографическая) жизнь, внутренняя (ментальная) жизнь, имя человека, художественные символы, уникальная поэтическая интонация, свойственные только этому творцу речевые обороты и т. д. Поэтому о «межъязыковом» (не путать с интертекстуальностью!) полагается говорить как о межиндивидуальном, т. е. о

⁵⁸ Делез Ж. Критика и клиника. С. 101.

⁵⁹ Там же. С. 149.

⁶⁰ Ср. у другого французского автора — Ж. Деррида о диалектике «внутреннего» и «наружного» в речи и письме, а также в голосе и смысле: Деррида Ж. О грамматологии / Пер. с франц. М., 2000. С. 147–192.

присутствии в индивидуальном языковом творчестве неких над-индивидуальных структур и о необходимости вычленения оных.

В этой связи встает новая по существу проблема — проблема нахождения индивидуальных универсалий в поэтическом творчестве и разведывания универсального языка художественной вселенной. Позволим себе пространную, но весьма содержательную, цитату из статьи В. Аристова, специально посвятившего ее этим вопросам:

«Идея о том, что реальным живым национальным языкам предстоит некий внутренний (или, наоборот, высший, сверхвнешний) язык, не нова. Всегда, по-видимому, не исчезало представление о мерцающем образе общности “до вавилонского смещения языков”. Но сейчас есть стремление “смоделировать” и художественными средствами, а не только открыть, объявив существующим этот Логос (язык для всех и не для кого?). Имеются в виду не попытки создания всеобщих искусственных языков <...>, хотя в таких попытках косвенно отражена и главная проблема. И не о так называемом поэтическом языке, поэтической лингвистике, тесно связанной с понятием внутренней формы. Во всяком случае не только об этом. (Мысли и опыты лингвистов и поэтов, Потебня, Шпет, Белый, Хлебников, Мандельштам открыли здесь трепещущую, возбуждающую перспективу, куда мы еще не решаемся продвинуться...). Поэзия, как видится, в одной из своих целей все время вопрошает о возможности такого высшего языка (каждое стихотворение — небольшой словарь со своим началом и концом)» (*Аристов В. Верлибр как перевод с неизвестного языка* // Комментарии, № 15, 1998. С. 111) [разрядка наша. — В.Ф.].

Автор статьи пытается отыскать очертания этого чаемого неизвестного Языка в практике верлибра, который, в свою очередь, мыслится им как перевод с «великого, однако неопишуемого Языка». Речь идет не о традиционно понимаемом переводе (как культурном продукте), а о «внутреннем» переводе как поисковом процессе: «Перевод в этом смысле очень важен как поиск внутреннего целостного языка, “инвариантного” относительно переходов вовне и внутрь. Язык “до-потопный” и “доопытный”, язык “догреховный”, возможен ли он? Или язык предстоящий, всеобщий сверхчувственный и внечувственный язык — он там в высоте или весь в подземных водах, которые омыают корни растений родных языков? Верлибр, который в своей лаконичности и отвлеченности стремится к тому, чтобы стать знаком, буквой этого языка, или наоборот, в свободном внутреннем пластическом, визуальном, музыкальном выражении обтекает и обходит эти нерушимые и подвижные незримые формы, как пустые изваяния, этого языка» (указ. соч., с. 112).

Ясно, что верлибр здесь берется не абсолютно, он не претендует на единственность этого возможного «всеобщего языка». Он — всего лишь техника, хотя и очень мощная техника стиха. Но эта техника может, по мнению В. Аристова, служить пусковым механизмом (или лучше сказать — организмом?) к установлению межъязыкового пространства поэтического мира. В конце концов, назрела необходимость новых поворотов творчества, как художественного, так и теоретического; необходимость отвечать на возникающие — отнюдь не из ниоткуда, ведь, как известно, «если звезды зажигают...» — вопросы: «<...> нуждаемся ли мы в нем и ищем ли этот язык? <...> Нужен ли этот посредник, тот промежуточный и всеобщий Язык, через который все способно заново сомкнуться в новой широте и открытии? Или это признак разрушителя, некоего всепоглощающего существа, который лишь способен отвлечь и увлечь, но не дающего прямо общаться языкам и стихотворным мирам? <...> Или все-таки

этот “нус” поэзии, этот “мета-ум”, или, если угодно, прибегая к очевидным аналогиям, это пространство “зауми” способно многое вместить сейчас и быть резервуаром будущего? <...> Можно и нужно говорить о том, чего почти нет и что почти есть» (указ. соч., с. 112–113).

От себя добавим: на наших глазах (не «видящих», но «знающих», пользуясь выражением П. Филонова) формируется новое поле исследований. Оно щедро засеяно перспективными семенами и лишь ожидает нашего деятельного культивирования. При этом инструменты и усилия должны быть многообразными, полидисциплинарными. В частности, в лингвистике открывается новое направление, или — скажем осторожнее — новый ракурс. По аналогии с «интерлингвистикой», изучающей искусственные, упрощенные языки международного общения, этот вектор можно было бы назвать «интралингвистикой» — ответственной за внутреннее, глубинные языки творческой деятельности и межъязыковое общение. И именно художественная семиотика, по нашему убеждению, позволит встать языкознанию на новые рельсы.

¶. ОТ «ВНУТРЕННЕЙ СЕМИОТИКИ» К «СЕМИОТИКЕ АВАНГАРДА»

Итак, в данном экскурсе, обращаясь к разысканиям различных авторов — преимущественно двадцатого столетия, — мы попытались проследить за некой скрытой интеллектуальной традицией, подспудно развивавшейся в русской гуманитарной культуре и попутно получавшей отклики у западных исследователей. Эта традиция, или лучше сказать, линия мысли — линия извилина, то выходящая на поверхность, то уходящая в ментальное, а подчас и реальное, подполье — была названа нами в начале статьи «глубинной семиотикой». Мы рассмотрели ряд концепций — от «философии имени» до «имманентного анализа художественного языка» — с позиции того, как они раскрывают сущность творческого процесса, протекающего в произведениях искусства, и того, как эти процессы могут быть адекватным образом структурированы.

Ни в коей мере не отказываясь от обобщений названных исследователей (М. Бахтина, П. Флоренского, Г. Шпета, В. Виноградова и др.), мы все же подчеркнули бы еще раз, что нашим собственным обобщением становится идея внутренней, или глубинной, или дифференциальной, семиотики. Определить однозначно и терминологически жестко «имя» этой семиотики нельзя, так же, как нельзя однозначно и жестко определить понятия «человека», «жизни», «веры», «счастья» и т. п. Однако определить разные грани этой семиотики, «синонимический ряд» ее атрибутов — возможно; и это мы попытались сделать.

Глубинная семиотика рассматривает свой объект (часто этим объектом является она сама, как в случае художественного эксперимента) в степенях глубины, в градации уровней, в дифференциальных признаках, в стадиях процесса. Но то же самое, очевидно, прodelывает и Авангард.

Quod erat demonstrandum.

* * *

P.S. Данная статья имела своей целью «ввести» читателя в I раздел нашей книги, носящий название «От истоков глубинной семиотики к Авангарду». Данный раздел носит характер антологии. В нем мы публикуем как тексты, относящи-

еся к русской традиции глубинной семиотики, так и тексты, «подводящие» ко второму заглавному компоненту нашей книги — Авангарду (таковы, в частности, статьи А. Белого, Вяч. Иванова и Вас. Кандинского). А начинается данный раздел фрагментом из сочинения Августина Аврелия «Об учителе». Мы рассматриваем его как текст-источник глубинно-семиотической традиции, и одновременно как пре-текст Авангарда.

ИЗ ДИАЛОГА «ОБ УЧИТЕЛЕ»

Краткий обзор предыдущих глав

Августин. Теперь я желал бы, чтобы ты сделал обзор того, к чему мы пришли в нашей беседе.

Адеодат. Попытаюсь. Прежде всего некоторое время мы исследовали вопрос о том, с какою целью мы говорим, и пришли к тому выводу, что делаем это, чтобы учить и припоминать, причем, даже задавая вопросы, мы стремимся к обучению или припоминанию. Далее, пение, решили мы, не является в прямом смысле разговором. Когда же мы обращаемся с молитвой к Богу, о котором не можем думать, чтобы Он учился или припоминал, слова имеют то значение, что с их помощью мы или недоумливаем самих себя, или же благодаря нам припоминают и учатся другие. Наконец, когда мы окончательно определили, что слова — не что иное, как знаки, и что знаки не могут быть знаками, если они не означают чего-либо, ты предложил стих, значение отдельных слов которого я старался показать; стих был такой: «Если из града такого богам ничего не угодно оставить».

Хотя слово «ничего» этого стиха весьма известно и ясно, однако мы не могли открыть, что оно означает. Когда я высказал мнение, что мы употребляем это слово в разговоре не напрасно, а при помощи его слушающий нас чему-нибудь да учится, ты отвечал, что слово это означает, по всей видимости, состояние нашего ума, когда он находит или считает себя нашедшим, что предмета, который он ищет, не существует (впрочем, ты посчитал нужным отложить рассмотрение этого вопроса).

Затем ты потребовал, чтобы я, объясняя очередное слово, делал это не с помощью других слов, но непосредственно через сам предмет, обозначаемый объясняемым словом. Когда же я заметил, что, говоря, мы этого сделать не можем, мы приступили к исследованию того, что может быть указано пальцем. Я высказал мнение, что пальцем может быть указано все телесное, но потом мы пришли к выводу, что только видимое. Отсюда, уж и не вспомню как, мы перешли к глухим и комедиантам, обозначающим мимикой и жестом не только видимое, но часто даже и бестелесное. Жесты эти мы признали знаками.

Тогда мы вновь вернулись к вопросу о том, каким образом мы помимо всяких знаков можем указать на сами предметы, которые мы привыкли обозначать этими знаками. Поначалу я сгоряча отверг такую возможность, но ты разъяснил, что без помощи знака может быть показано то, чего мы, когда нас о том спросили, не делали, но после задания вопроса можем начать делать; это, впрочем, не относится к речи, ибо ясно, что если нас, когда мы говорим, спросят о том, что значит говорить, то это нетрудно показать самим делом.

Отсюда мы пришли к выводу, что мы можем указывать или знаки знаками, или нечто иное, не представляющее собою знаков, знаками же, или, наконец, сами предметы — без помощи знаков. На рассмотрении и исследовании первого из этих трех положений мы остановились наиболее внимательно. В результате мы пришли к тому, что, с одной стороны, есть такие знаки, которые не могут быть взаимно обозначаемы теми знаками, которые они сами означают, как, например, слово «союз», с другой — есть такие, которые могут, как, например, когда говорим «знак», мы обозначаем им и слово, а когда говорим «слово», им обозначаем и знак. Ибо знак и слово — одновременно суть и два знака, и два слова.

Было показано, что в числе этих знаков, означающих взаимно друг друга, некоторые имеют неравносильное значение, некоторые — равносильное, а некоторые —