

сознания в 50-х гг. XX века³ и заканчивая упрочением позиций культуры плоскости, упругости, глянцевого — будь то безобидная обложка журнала или мир новейшей бытовой техники⁴. «... Простиралась великая плоскость».

«Все обесценилось...»? По крайней мере сами теоретики так называемого постмодернизма, заявляют об этом ответственно, как о принципе своих творчеств (естественно, речь не идет о «высоком постмодернизме», остающемся, как это принято, в андерграунде и поэтому как бы не существующем). Такой столп современной мысли, как Пауль Фейерабенд, выбрасывает «на интеллектуальный рынок» лозунг «Everything goes», т. е. «сойдет все что угодно», и... рынок с жадностью поглощает новую методологию «всеядности».

Но все же остается справедливым и последний тезис: «Захотелось перспективы», «дальнего в сердцах». Действительно, сквозь горы мусора и хлама начинают пробиваться ростки нового мировидения, сквозь кричащие шумы начинает прорезаться поиск нового лада.

Собственно, лад этот не возникает на пустом месте, как что-то нарочито неслыханное и не бывшее ранее. Его начали настраивать до нас, в не столь отдаленном прошлом. Однако опыт этих мастеров не был распознан в должной мере ИХ современниками. И, таким образом, они — тихие мастера — были обречены на будущее, которое, кажется, для них сейчас наступает.

Данная книга — своеобразная платформа с двойным указателем «Семиотика и Авангард». На этой платформе мы — современные исследователи — встречаем как бы два прибывших из прошлого поезда: на левом пути — «Авангард», на правом — «Семиотика». Таким образом, мы прослеживаем сразу две параллельные истории: историю мирового Авангарда, преимущественно литературного, и историю «глубинной семиотики» как науки о знаковых системах творчества. Встретив оба состава, подошедших к пункту назначения одновременно, мы попытались произвести диалог — обмен опытом. Результаты этого диалога нашли отражение в обзорных и вступительных статьях к разделам книги, в комментариях и в последней части книги, в цикле статей современных авторов. Но это отнюдь не конечная точка нашего общего, отныне, пути. Ведь человек, согласно Ж.-П. Сартру, «не сумма того, что в нем есть, а совокупность того, чего в нем еще нет, но чем он может стать» (Сартр Ж.-П. Ситуации: Сборник: Антология литературно-эстетической мысли / Пер. с фр. М., 1998. С. 294). Наша книга — о Человеке, а значит, она сама — не просто сумма наличных текстов, но еще и совокупность своих возможностей. Из прошлого через настоящее мы отправляемся, следуя призыву одного из героев Франсуа Рабле, «в великую страну МОЖЕТ БЫТЬ».

1. Семиотика сегодня

Что представляет собой семиотика 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 данной книги. Однако прежде было бы не лишним напомнить о том, с чем вообще имеет дело наука семиотика. Какова область ее компе-

³ См.: *Karpfen F.* Der Kitsch: eine Studie ueber die Entartung der Kunst. Hamburg, 1925; *Moles A.* Le Kitsch: l'art du bonheur. P., 1971.

⁴ См. на эту тему: *Барт Р.* Мифологии / Пер. с франц. М., 1996; *Бодрийяр Ж.* Соблазн / Пер. с фр. М., 2000.

тенции 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 семиологов 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 он является вполне достаточным. 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 высокоорганизованными (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 *σημείον* («знак»). У Гомера слово *σημήν* означало как «опознавательный знак», «гробница, 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, то есть современного, отношения к знакам, как двумединым сущностям, отсылающим к чему-либо иному⁵.

⁵ О термине «семиотика» в историческом освещении см. новую работу: *Deely, J. The word «semiotics»: formation and origins // Semiotica. 2003. № 1/4. Vol. 146.*

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 д и а п а з о н 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, интонация, 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»⁶. 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 семиотических процедур, даже зачастую не осознавая этого. Самым ярким примером этого является юмор. В анекдотах или же просто в оговорках «по Фрейду» всегда участвует определенная смысловоразличительная процедура. Она-то и порождает каждому человеку свойственное ощущение «смешного», «остроумного»⁷. Конечно, можно назвать эту обывательскую семиотику «наивной картиной мира», «риторикой повседневности». Тем не менее даже на этом, «житейском», уровне семиотическое находит свое место.

Так же как опыт восприятия и творчества знаков разнится 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 —

⁶ Степанов Ю.С. В мире семиотики // Семиотика: Антология. Изд. 2-е. М.; Екатеринбург, 2001. С. 5.

⁷ Классической работой на эту тему является исследование З. Фрейда «Остроумие и его отношение к бессознательному». Семиотике смешного посвящено огромное количество работ, среди которых укажем недавнюю: Шмелева Е.Я., Шмелев А.Д. Русский анекдот: текст и речевой жанр. М., 2002.

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 междотраслевая 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 кроется в том, что она способствует унификации науки в целом, поскольку закладывает основы любой другой частной науки. Один из первых систематизаторов семиотики, Чарльз Уильям 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»⁸.

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”»⁹.

Естественно, что при таком пограничном и в то же время лабильном, «плавающим» 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 Ролан Барт, Мишель Фуко и Юлия 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 Натали Саррот, фильмах Ж.-А. Годара; в околохудожественной — в философских трактатах Ж. Делеза и Ф. Гваттари, «акционистской» деятельности Г. Дебора. Их творчество было предельно семиотично, что означает: они активно использовали достижения научной семиотики и в то же время сами вырабатывали на художественной или идеологической основе семиотические методы.

⁸ Моррис Ч.У. Основания теории знаков // Семиотика: Антология. Изд. 2-е. М.; Екатеринбург, 2001. С. 46.

⁹ Там же. С. 47.

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.

* * *

Так или иначе, 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 примерно 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 о Пирсе.

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. Примечательно, что, как показал А. Рассел, Дж. Локк воспринял термин «*semeiotiké*» не из сочинений, посвященных логике или медицине, а из работ по греческой музыке; источником для него стала, вероятно, изданная Дж. Уоллесом «Гармоника» Птолемея (*Russel L.J. Note on the term «semiotiké» in Locke // Mind, 64 (1939). P. 405–406; см. об этом также в ст.: Т.А. Себеок «Семиотика» и родственные термины // Вопросы языкознания. 1973. № 6*).

Наконец, здесь необходимо упомянуть имя Г.В. Лейбница (1646–1716), немецкого естествоиспытателя и философа. В его трудах содержится изложение принципов общей семиотики — «всеобщей (или комбинаторной) характеристики» как науки о знаках, представляющей собой одновременно область дискретной математики. Он писал, что знаки (в его терминологии — «характеры») «коротко выражают и как бы отображают глубочайшую природу вещи и при этом удивительным образом сокращается работа мышления». В своей системе он пытался подвергнуть 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 позднее в контексте языкознания Велимиром Хлебниковым и Павлом 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? Какова планировка семиотического общежития сегодня?

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;
- семиотика политики;
- семиотика культуры (структурная антропология, этносемиотика, семиотика фольклора);
- лингвосемиотика;
- семиотика концептов;
- семиотическая логика (абстрактная семиотика);
- математическая (алгебраическая) семиотика;
- компьютерная семиотика (теория коммуникации);
- когнитивная семиотика;
- медиасемиотика;
- семиотика рекламы;
- семиотика текста (нарратология);
- визуальная семиотика;
- семиотика фотографии;
- киносемиотика;
- семиотика театра;
- музыкальная семиотика;
- семиотика архитектуры;
- семиотика искусства и др.

Такая дифференциация исследовательских областей свидетельствует по меньшей мере о трех 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.

За каждой из указанных отраслей стоят определенные исследовательские коллективы, научные центры и международные сообщества. Упомянуть даже часть из них здесь мы не имеем возможности. Выделим лишь некоторые самые авторитетные из зарубежных и наиболее выделяющиеся из российских школ:

- Международная ассоциация семиотических исследований (IASS-AIS, Берлин, образована в 1969 г., президент Роланд Познер);
- Рабочая площадка по семиотике при Берлинском техническом университете (образована в 1974 г.)¹⁰;
- Центр по прикладной семиотике (Индиана, США);
- Семиотическое общество Америки (США);
- Скандинавская ассоциация семиотических исследований;
- Семиотическое отделение Тартуского университета (Тарту, Эстония);
- Московский методологический кружок;
- Семинар «Семиотика и философия языка» (Институт языкознания РАН, Москва, рук. акад. Ю.С. Степанов);
- Центр по биосемиотике (биогерменевтике) в Санкт-Петербурге¹¹;
- Исследовательский проект «Семиотика архитектуры».

Этими и другими научными коллективами регулярно проводятся различные симпозиумы, конференции, чтения и семинары (к сожалению, в нашей стране с «хромающей» регулярностью).

Также существует ряд журналов по семиотической тематике. Отметим следующие:

- *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);
- 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 ноосферы 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 некоторый 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» интеллектуаль-

¹⁰ См. о ней: *Сироткин Н.* Рабочая площадка по семиотике при Берлинском техническом университете // Критика и семиотика. Новосибирск. 2003. Вып. 6.

¹¹ Представительство в Интернете: biospace.nw.ru/biosemiotika

ным градусом в семиотике отличается четвертый пункт, а именно художественная семиотика, или иначе — семиотика художественного. Этому приходится 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»¹².

Если допустить, что у семиотики имеется свой сюжет развития, то кульминацией этого сюжета, по нашему мнению, выступает та точка, где семиотика соприкасается с поэтикой. 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, более насущным оказывается учет всей глубины объекта, его качественности и семантической целостности. Одним словом — здесь семиотика вступает в своего рода «ювелирную» зону.

II. Семиотика и поэтика: от классической эпохи до Авангарда

История контактов семиотики и поэтики короче истории самой семиотики и тем более короче 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 веке.

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 веку 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

¹² Языкознание // Большой энциклопедический словарь. 2-е изд. М., 1998. С. 440.

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, то есть поэтики применительно ко всем видам искусства, ее развитие вплоть до конца XIX века в общих чертах напоминало прогресс литературной поэтики. Наука в этот период предпочитала заниматься риторическими параметрами художественного творчества, отвлекаясь от природы индивидуального смыслополагания¹³. Данное обстоятельство касается и такого классического труда, как «Эстетика» А.Г. Баумгартена (1714–1762). В ней немецким философом предполагался, как известно, специальный раздел «Семиотика», в котором речь должна была идти о знаках, используемых в художественных произведениях. Однако по-настоящему творческой эта семиотика не стала, ограничившись лишь общими классификациями и философскими рассуждениями.

Данная логика была доведена до предела уже в начале XX века 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 индивидуального художественного акта.

Конец XIX–начало XX века стало временем 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 единую струю. Отсюда ведут свое происхождение семиотическая поэтика и художественная семиотика.

Основные вехи на пути становления художественной семиотики в XX веке выглядят следующим образом (отметим лишь ключевые направления, не углубляясь в раскрывающие их концепции):

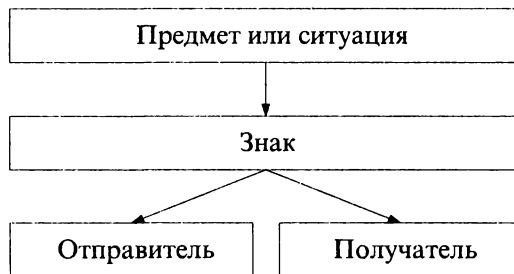
- Русское гумбольдтианство: А. Потебня, Д. Овсянко-Куликовский, Г. Шпет;
- Эстетическая (морфологическая) школа в языкознании: Б. Кроче, К. Фосслер, Л. Шпитцер, О. Вальцель;
- Русский символизм: А. Белый, Вяч. Иванов, П. Флоренский;
- Русский формализм: Р. Якобсон, Ю. Тынянов, В. Шкловский, Б. Эйхенбаум, А. Реформатский, Б. Ярхо и др.;
- «Преодолевшие» формализм: Г. Винокур, В. Жирмунский, М. Бахтин, В. Пропп, В. Виноградов, Л. Выготский, В. Вейдле;
- Философская семиотика: П. Флоренский, Г. Шпет, А. Лосев;
- Структуральная поэтика: Я. Мукаржовский, П. Богатырев, К. Леви-Стросс, Дж. Каллер;
- Семантическая эстетика: Э. Кассирер, С. Лангер, А. Фрай;
- Феноменологическая эстетика: Р. Ингарден, М. Дюфрени;
- Рецептивная эстетика: В. Изер, Х. Яусс, М. Риффатерр;

¹³ 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».

- «Тематическая критика»: Г. Башляр, Ж. Руссе, Ж.-П. Ришар, Ж. Старобинский, П. Де Ман;
- Парижская семиологическая школа: Р. Барт, Ж. Женетт, А. Греймас, К. Бремон, Ц. Тодоров, Ю. Кристева;
- «Новая критика» в литературоведении: К. Брукс, Р. Уоррен, Р. Уэллек, У. Уимсатт, А. Ричардс;
- Структурализм в искусствознании: Г. Кашниц-Вайнберг, Г. Зедльмайр;
- 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. Наттвез (музыкальная семиотика); А. Юберсфельд, П. Пави (театральная семиотика);
- Информационная эстетика: А. Моль, М. Бензе, А. Колмогоров, В. Успенский;
- Тартуская школа семиотики: Ю.М. Лотман, Б. Успенский, Ю. Левин, Б. Гаспаров и др.;
- Лиможская школа семиотики: Ж. Фонтаний, 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 нередко принималась 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 правая 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 проце-

дура — стало быть, «от получателя через знак к отправителю», а также «от предметного мира через знак к отправителю» — крайне редко становилась определяющей.

Возникает необходимость посмотреть на реальность — в первую очередь на реальность искусства — под иным углом зрения. Возможность взглянуть на бюлеровскую триаду в обратном порядке могла бы, скорее всего, стать реальной и найти подтверждение в художественном материале. Для этого необходимы будущие исследования в этом направлении¹⁴.

Мы полагаем, однако, что здесь сама терминология, на которой строится модель — а строится она на базе теории информации — оказывается уязвимой в отношении сущности художественной коммуникации. Таким понятиям, как «сигнал», «сообщение», «отправитель», «получатель» должны быть найдены свои «полномочные представители» в семиотической поэтике.

В основание новой модели должна быть положена новая логика — логика художественного творчества. Эта логика, в свою очередь, должна будет руководствоваться законами высшего порядка, нежели логика информационной коммуникации, — законами глубинно-эстетическими, творчески ориентированными.

Значит ли все это, что нам придется вырабатывать с нуля, «с чистого листа» некий новый семиологический кодекс? Очередную «моделирующую систему»? Отнюдь. Вместо этого мы считаем более оправданным с более внимательной оптикой подойти к «пройденному материалу». Под коим мы подразумеваем все ту же систему искусства и все ту же систему семиотики, только в их особенном, «сопредельном» состоянии. Мы сможем выявить эти «сопредельные» состояния, обратившись к опыту искусства Авангарда.

Почему именно Авангарда? Авангард — это, в сущности, и есть искусство «пределов», «границ», «сопредельных территорий», «диспозиций» и «опозиций». Это в некотором роде абсолютное искусство, т. е. искусство, возведенное в квадрат (Ср. «Черный квадрат» Казимира Малевича), или, другими — современными — словами, это искусство «в режиме с обострением».

Наша ближайшая задача — зарегистрировать в истории культуры моменты, когда такое абсолютное искусство либо само демонстрировало ярко выраженное семиотическое поведение, либо являлось импульсом для новых научных прорывов, либо же становилось объектом семиотического анализа у ученых.

Считается, что эпоха Авангарда — детище XX века. Отдельные ученые утверждают обратное — что XX век, этот «век мой, зверь мой», дескать, сам выходец из авангардных миров. Не обсуждая здесь достоверность или недостоверность обеих версий, мы тем не менее обозначим начало XX века как низшую границу авангардной эпопеи. Эта граница примерно совпадает со стартовой чертой художественной семиотики. Как мы полагаем, это далеко не случайно. Подчас развитие авангардной культуры шло по тем же линиям, что и учение о художественной семиотике.

Для русской авангардной культуры, равно как и для художественной семиотики, роль катализатора сыграл опыт символизма, в особенности в лице его главного представителя — **Андрея Белого**.

«Конькобежец и первенец» — так назвал его Осип Мандельштам в своих стихах памяти поэта. Одновременно А. Белый по праву считается зачинателем русской научной поэтики. Его работы 1910–1930-х гг. («Лирика и эксперимент», «Поэзия слова»,

¹⁴ См. статью Сироткина Н.: О методологии изучения авангардизма... — в наст. изд.

«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 было 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 А. Белый пишет: «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»¹⁵.

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 <...>»¹⁶.

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 единобразие отступлений»¹⁷ [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.

О п п о з и ц и и, которые вводит в оборот Андрей 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

¹⁵ Белый А. Ритм как диалектика и «Медный всадник»: Исследование. М., 1929. С. 11.

¹⁶ Там же. С. 19.

¹⁷ Белый А. Символизм. М., 1910. С. 396.

существенно другое важное обстоятельство. Знаки поэтической речи (метрика, фоника, графика) мыслятся А. Белым в качестве непосредственного ключа 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 действительный перелом в наших представлениях о творчестве, ведь так «невольнo приходим мы к изучению творческих памятников со стороны их формы, содержания и взаимной связи»¹⁸. 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»¹⁹; «<...> 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»²⁰.

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 феноменологии и эвристике творчества. И это — второй важный момент, которым характеризуется авангардное сознание.

Андрей 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»²¹.

Определяющим началом творческой методологии становится энергия творчества. Проводя аналогии между законами физики и законами эстетики, Андрей 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 <...>»²².

¹⁸ Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 42.

¹⁹ Там же. С. 258.

²⁰ Белый А. Поэзия слова. Пг., 1922. С. 19.

²¹ Белый А. Символизм как миропонимание. С. 125.

²² Белый А. Символизм. М., 1910. С. 186.

Творчество, понимаемое по-новому, — не просто деятельность (языковая, по 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 А. 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»²³.

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 создает себя своей собственной художественной формой, а свою жизнь — творчеством <...>»²⁴.

Среди трех перечисленных аспектов последний, говоря сегодняшним 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 *sui generis*), но и кристаллизует вокруг себя обрамляющую его (художника) среду. Здесь, говоря словами Павла Флоренского, сама «жизнь строится в художество», вследствие чего в сознании художника, а затем и зрителя раскрывается «особое [знаковое, добавим мы. — В. Ф.] пространство художественного творчества»²⁵.

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.

Каковы же были дальнейшие приключения семиотики и Авангарда в нашей стране? Какое развитие — концептуальное и художественно-практическое — получили отмеченные нами открытия А. Белого?

Отдельные реплики по проблеме «феноменологии творчества» можно найти у самых разных деятелей русского искусства 1-й трети XX в. Например, Николай Гумилев, хотя и противопоставлявший собственную поэтику опыту символизма, тоже пытался выстроить для себя определенную художественную методологию. Сохранились свидетельства о книге, которую он намеревался посвятить теории поэзии. Он дал ей название — «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 эйдологии. Значение теории поэзии. Поэты и теория»²⁶.

²³ Белый А. Символизм как миропонимание. С. 123.

²⁴ Там же. С. 122, 108, 120.

²⁵ Цит. по: Генисафетский 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. С. 10.

²⁶ Гумилев Н. Сочинения: В 3 т. Т. 3. Письма о русской поэзии. М., 1991. С. 227.

В программах своих лекций Н. 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 семиотике будет назван функционализмом (В. Виноградов, Б. Ларин).

Н. Гумилев также задумывался над такими вопросами поэтического языка, как гармония, ритм, стиль, слово, 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 Н. Гумилева: «<...> “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»²⁷. Творчество здесь, так же как и у Андрея Белого, осознается в антиномиях, в динамических категориях.

К начальному периоду нового русского искусства XX века относятся и эстетико-семиотические идеи **Сергея Дягилева**. Дягилев известен прежде всего как гениальный критик, непревзойденный организатор художественного процесса. Менее известны его теоретические воззрения. Между тем он является соавтором одного из первых пред-авангардных манифестов. В статье, опубликованной им в 1899 (!) г. в соавторстве с литературным критиком Дмитрием 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»²⁸. Эти постулаты составят теоретический плацдарм для всех последующих теорий Авангарда.

В том же ряду следует разместить и некоторые высказывания композитора и музыканта **Александра Скрябина**. В своих швейцарских черновиках он пишет о своем собственном художественном 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»²⁹.

Итак, художник, по Скрябину, — м а с т е р р а з л и ч и й. Создатель музыки, имеющий дело с временным ритмом, творит свое произведение тем, что *различает*:

²⁷ Гумилев Н. Сочинения. Т. 3. С. 229—230.

²⁸ Дягилев С., Философов Д. Сложные вопросы // Искусствознание. Москва, 1999. № 1. С. 569, 570, 573, 575.

²⁹ Записи А.Н. Скрябина // Русские пропилеи. Т. 6. М., 1919. С. 136, 147.

ощущения, мысли, временные интервалы. Это не психологическое различие, а различие творящее, деятельностное, динамическое. «Деятельность — творчество — создание нового — различие — индивидуализация»³⁰ — 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*...»³¹. 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», собирающим в себя все художественные языки — словесный, звуковой, красочный, световой. «Трудность в том, — признавался в беседе с Сабанеевым А. Скрябин, — 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...»³². Вот и еще одна константа авангардного мышления. Эта константа в том, что позднее получило название *синестезии*, т. е. сосуществование в произведении искусства знаковых систем различной материальности (см.: Шифрин Б.Ф. Наброски к феномену синестезии // Логос живого и герменевтика телесности. Постижение культуры: Ежегодник. Вып. 13–14. М., 2005).

* * *

Следующая по хронологии зона взаимных притяжений семиотики и Авангарда — русский футуризм в интерпретации формальной школы. Начиная отсюда, поиск в пространстве художественной семиотики становится систематическим. Работы **Романа Якобсона** и **Юрия Тынянова** знаменуют собой начало изучения поэтики авангарда в семиотическом ключе.

Еще в ранней своей работе 1919 г. «Футуризм» (характерен один из ее подзаголовков — «Футуризм как эстетическая и научная система») Р. Якобсон пытается применить лингвистический аппарат к практике нового искусства³³. Так, изучая закономерности в живописи кубизма, он отмечает два существенных момента в ее 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 (кариатура), орнаментальным (например, тератология) или, наконец, данными самой природы, например, светотенью. Освобожденная от оправдательных мотивов актами Сезанна, деформация канонизируется **кубизмом**»³⁴ [разрядка наша. — В. Ф.]. Такое перенесение структурных методов из формального языкознания на художественный материал было чем-то невиданным в то время — еще более невиданным, чем

³⁰ Записи А.Н. Скрябина. С. 151.

³¹ Сабанеев Л.А. Воспоминания о Скрябине. М., 2003. С. 290.

³² Там же. С. 292.

³³ Что-то подобное пытался осуществить и Николай Бердяев в своей книге «Кризис искусства» (см. в настоящем издании).

³⁴ Якобсон Р. Работы по поэтике: Переводы. М., 1987. С. 414.

явление самого искусства Авангарда. Об этом по прошествии лет вспоминал сам 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”»³⁵. Так или иначе, уже совсем скоро говорить о «семантике живописи», «семантике музыки», «художественной семантике» стало вполне обычным делом в культурном обиходе.

Этапными работами по художественной семиотике стали исследования Р. Якобсона 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, Якобсон проводит лингвистический анализ поэтических вещей Хлебникова. Им затрагиваются аспекты: 1) синтаксиса; 2) тропики; 3) словотворчества; 4) фоники; 5) семантики; 6) ритмики. Подчиняясь установке на языкотворчество, в совокупности все эти аспекты выявляют степень новаторства Хлебникова в сравнении с поэтами прежних эпох и школ. Так языковой эксперимент авангардного творца обуславливает поиск новых методов в научной поэтике. Сам Р. Якобсон прямо заявлял: «Направляли меня в моих поисках опыт новой поэзии, квантовое движение в физике нашей эпохи и феноменологические идеи <...>»³⁶. Характерно, что «новая поэзия» стоит здесь на первом месте.

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»³⁷.

В другом месте Тынянов поднимает вопрос о биографическом, жизнетворческом 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 разуметь 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»³⁸ [разрядка наша. — В. Ф.].

³⁵ Якобсон Р.О. Работы по поэтике. С. 418.

³⁶ Якобсон Р.О. Язык и бессознательное. М., 1996. С. 181.

³⁷ Тынянов Ю.Н. Литературная эволюция: Избранные труды. М., 2002. С. 368, 370.

³⁸ Тынянов Ю.Н. Литературная эволюция. С. 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 художественного Авангарда, 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. В.П. Григорьев называет эту особенность дискурса Будетлянина — «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»³⁹. Под этими опытами подразумеваются множественные упражнения 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»⁴⁰.

В. 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 «языковой» реальности⁴¹. 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 авангард-ориентированных семиотических исследований первой половины XX века можно отнести 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).

Не отставали от концептуального прорыва и исследователи других видов искусств. Воспринимая от новейших художественных веяний методологический потенциал, искусствоведение тоже двигалось по направлению к структуральной поэтике. Собственно, сами художники Авангарда так или иначе 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 «расширенного зрительного». **Павел Филонов**, идеолог «аналитического искусства», проповедовал в качестве установочной идеи так называемый «принцип сделанности картины». Большая роль в осмысле-

³⁹ Григорьев В.П. Будетлянин. М., 2000. С. 67.

⁴⁰ Хлебников В. Творения. М., 1986. С. 624.

⁴¹ Подробнее о хлебниковской «революции языков» см. ниже, в нашей вступительной статье к разделу «Русский опыт».

нии знаковой системы нового искусства принадлежит искусствоведа **Николаю Пунину**, автору статей о **Владимире Татлине** и других мастерах Авангарда.

Серьезных успехов достигла к 1920–30-м гг. русская музыкальная наука. Имена **Леонида Сабанеева**, **Болеслава Яворского**, **Бориса Асафьева**, **Вячеслава Каратыгина**, **Арсения Авраамова** нынче едва ли говорят о чем-то рядовому семиологу. Между тем научные разработки этих теоретиков знаменовали собой триумфальный приход структурной методологии в музыковедение. Опять-таки, на научный поиск их подталкивал опыт новаторского композиторского творчества (**А. Скрябин**, **А. Лурье**, **Н. Рославец** и др.).

Отдельная «зона контактов» семиотики и авангардного искусства — кинематограф.

Кино как искусство еще при своем зарождении оказалось полигоном для новаторских подходов. Всё — начиная от технологии съемки и подбора актеров и заканчивая построением кадра и монтажом — нуждалось на первых порах в лабораторной экспертизе. Неудивительно 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. Среди другой русской литературы по киносемиотике эпохи Авангарда необходимо выделить следующую: 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 распространился в то время по всему миру, и вместе с ним возрос 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 варьировалась, темами становились «азбука кино», «кинопластика», «киногения», «ритм», «музыка изображений», «интегральная синеграфия», «абстрактный фильм», «киновыразительность», «видимый человек» и т. д.⁴² Конечно, нельзя забывать об огромном 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.⁴³

В целом ресурсы кино оказались богатейшей почвой для развития художественной семиотики — как в России, так и зарубежом.

Помимо «генеральной линии» формализма и футуризма в русской поэтике эпохи «Бури и натиска» прослеживались и 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

⁴² Развернутое представление о зарождении и развитии теоретической киномысли во Франции можно получить по книге: Из истории французской киномысли: Немое кино, 1911–1933 / Пер. с франц. М., 1988.

⁴³ Подробный рассказ о ранней европейской кинотеории можно найти в книге: *Ямпольский М.* Видимый мир: Очерки ранней кинофеноменологии. М., 1993.

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, но содержащиеся в самой материи творчества.

Стиль творческого мышления Мандельштама хорошо виден на примере его размышлений 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, загромажденной подвижными и разнородными 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, только в партии постоянно изменяющегося приказа орудийной сигнализации»⁴⁴.

На самом деле эта цитата из «Разговора о Данте» ничуть не лучше любой другой из этого же текста. Выбрав ее условно, мы, однако, четко видим на ее примере 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, интермедийной 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 речи; ковровая ткань — поэтическая речь; текстильная основа — уровень поэтической речи; партия — декламация стиха и т. д.

В продолжении приведенной нами мандельштамовской 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 говорящий, видящий, деятелен»⁴⁵.

Интермедийность, полисимволичность языков творчества — еще один общий фокус Авангарда и семиотики (см. «Жезл Аарона» А. Белого, «Пропевень...» П. Филонова, а также тексты С. Малларме, Дж. Джойса — в настоящем издании).

Исследуя таким путем «Божественную комедию» Данте, Осип Мандельштам в буквальном смысле открывает новые перспективы для семиотической поэтики. И это — внутренние, глубоководные перспективы, которые доступны для нас через посредство материи художественного языка. «Внутреннее освещение дантовского пространства, выводимое только из структурных элементов, никого решительно не

⁴⁴ Мандельштам О.Э. Сочинения: Стихотворения. Проза. Эссе. Екатеринбург, 2003. С. 678.

⁴⁵ Там же.

интересовало»⁴⁶. Мандельштам здесь 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 (по слову Мандельштама, «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»⁴⁷. Но это как раз и есть забота семиотики — описать самый что ни на есть сложный и запутанный предмет простыми, но подходящими данному предмету 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 века 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, однако, зачастую 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, а и изнутри, с позиции творца.

Русская гуманитарная традиция 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 явилась деятельность в 1920–30-х гг. Государственной академии художественных наук (ГАХН). Упомянем здесь лишь некоторых ее фигурантов, чьи идеи значимы в контексте нашей темы⁴⁸.

Группу ученых ГАХН, проводивших исследования в области семиотической эстетики, возглавлял Густав Шпет. Им и его сотрудниками был издан ряд коллективных работ, посвященных проблеме художественной формы («Художественная форма: Сб. ст. М., 1927; *Ars Poetica*: Сб. ст. М., 1927–28; Губер А. Структура поэтического символа. М., 1927 и др.). Сам же Г. Шпет был первым среди русских гуманитариев, кто сознательно стал заниматься проблемой знака в философском и художественном контексте⁴⁹. Он не только одним из первых в русской литературе упомянул термин семиотика (под которым понимал «онтологическое учение о знаках вообще»), но и явился автором оригинальных работ по теории знака, смысла и понимания. Среди них

⁴⁶ Мандельштам О.Э. Сочинения. С. 696.

⁴⁷ Там же. С. 728.

⁴⁸ Более подробно о деятельности ГАХН см. ниже, в нашей статье «Внутренний опыт революции в русской поэтике».

⁴⁹ Справедливости ради стоит сказать, что пальму первенства в этом Г. Шпету отдают многие современные исследователи, см.: Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. I. М., 1999. С. 681–683; Зинченко В.П. Мысль и Слово Густава Шпета (возвращение из изгнания). М., 2000; Почепцов Г.Г. Русская семиотика. М.; К., 2001. С. 204–218; Мечковская Н.Б. Семиотика: Язык. Природа. Культура: Курс лекций. М., 2004. С. 38–42. Между тем значимость фигуры Шпета в контексте семиотической эстетики и Авангарда по сию пору остается нераскрытой.

упомянем монографию «Язык и смысл», написанную в середине 1920-х гг.⁵⁰; работу под названием «Герменевтика и ее проблемы», а также философское исследование «Явление и смысл».

Г. Шпет был первым русским философом, давшим детальное обоснование необходимости исследования знаков как особой сферы научного знания и изложившим принципы семиотического и герменевтического подхода к ней. Впервые слово «семиотика» появляется у Г. Шпета в 1916 г. в его работе «История как предмет логики». 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»⁵¹.

В «Эстетических фрагментах», серии работ, выходивших в начале 1920-х гг., нашли отражение воззрения Шпета на проблему слова. Слово, по Шпету, — не только средство общения, но и воплощение разума, основной архетип культуры. «Духовные и культурные образования, — пишет Шпет, — имеют существенно структурный характер, так что можно сказать, что сам “дух” или культура — структурны» (см. в наст. изд.). Осознание «структурности» мира культуры ведет к выделению различных типов связи, или отношений, в культуре. Слово как основной носитель ментального мира представляет собой особый знак в ряду других знаков: «Слово есть знак *sui generis*. Не всякий знак — слово. Бывают знаки — признаки, указания, сигналы, отметки, симптомы, знамения, *otina* и проч., и проч. <...> Связь слова со смыслом есть связь *специфическая*. Она является “родом”, а не подводится под род».

Структура слова, согласно Шпету, задает существенную категорию культуры — категорию отношения, или функции: «Графически слово может изображаться сложную и простою системою знаков. Пиктография и граммаграфия имеют свою историю. Графический знак всегда может быть заменен звуковым. Даже такой графический знак, как свободный промежуток между двумя написанными, нарисованными или напечатанными «словами» — «пробел», — может быть заменен звуковым комплексом или звуковою *паузою*, которые могут принять на себя любую функцию знака, в том числе и слова, т. е. осмысленного, со значением знака. Теория слова как знака есть задача формальной онтологии, или учения о предмете, в отделе *семиотики*».

Важным теоретическим шагом Г. Шпета является то, что семиотическая тематика рассматривается им на примере языков искусства и в первую очередь на материале поэтики словесного творчества. Встреча учения о знаках с учением о художественных формах мыслилась им следующим образом: «Именно на анализе языковой структуры выражения можно с наибольшей ясностью раскрыть все ее члены как объективного, так и субъективного порядка <...> Язык — не просто пример или иллюстрация, а методический образец. В дальнейшем, при анализе другого примера, искусства в его разных видах, автор надеется показать, что в других продуктах культурного творчества мы встречаемся с другим взаимоотношением частей в целом, с другой значимостью и ролью их, но принципиально с тем же составом их»⁵².

⁵⁰ На настоящий момент ее текст опубликован лишь частично, см.: Шпет Г.Г. Язык и смысл // Логос. 1996. № 7; Шпет Г.Г. Глава из рукописи [Язык и смысл. Ч. 1]. В кн.: Щедрин Т.Г. «Я пишу как эхо другого...»: Очерки интеллектуальной биографии Густава Шпета. М., 2004. С. 354–375.

⁵¹ Шпет Г.Г. История как предмет логики. М., 1922. С. 247. См. также новейшее, дополненное переиздание: Шпет Г.Г. История как проблема логики: В 2 ч. М., 2002.

⁵² Шпет Г.Г. Философское мировоззрение Герцена. Пг., 1921. С. 482.

Поэтическая реальность, по Шпету, — реальность символическая. Знаки естественной коммуникации становятся в художественном творчестве символами: «*символизм* <...> есть существенный признак всякой поэзии. Учение о поэтической методологии [в нашей терминологии — «художественной семиотике». — В.Ф.] есть логика символа, или *символика*». И далее Шпет оговаривает, что у поэтической семиотики свои законы, отличные от семиотики чисто языковой: «Это не та *отвлеченная*, чисто рассудочная символика, которая встретила нам выше, как семиотика или *Arg Lulliana*, а символика поэтическая, фундамент всей эстетики слова как учения об эстетическом сознании в его целом. Это — высшая ступень эстетического поэтического восхождения. Эстетическое сознание здесь пламенеет на высшей ступени поэтического проникновения в смысл сюжета (в содержание предмета), переплавляется в высшее поэтическое понимание».

Символ здесь не отвлечение и не отвлеченный признак, *characteristicum*, а *конкретное отношение*. Как логический смысл есть данное, уразумеваемое в данном контексте, так символический смысл есть творимое, разумное в творимом контексте».

Еще ниже читаем: «А таков символ всегда, во всяком символе *внешним* символизируется *внутреннее*». Эта истина может служить исходным постулатом для всей семиотической поэтики. Знак в художественном воплощении, в отличие от знака в естественном языке, имеет глубинную перспективу, направленную во внутренний мир человека, личности, творца.

Если работы Г. Шпета посвящены главным образом эстетике словесных искусств, то семиотическая деятельность **Александра Габричевского** (1891–1968) 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, А. 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»⁵³. 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, соотношенная с высшим единством. <...> Культура как система внутренних форм, связь которых в пределах данной культуры мы называем стилем»⁵⁴. Такое дифференцированное понимание стиля возникает 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 А. Габричевский, — «Жизненный процесс во всей своей абсолютности», который и

⁵³ Габричевский А.Г. Морфология искусства. М., 2002. С. 50. Данное издание представляет собой собрание трудов автора, относящихся главным образом к 1920-м гг.

⁵⁴ Там же. С. 46.

есть «субъективный, динамический носитель искусства»⁵⁵. 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»⁵⁶.

В лекциях, прочитанных в Московском университете в 1923–24 гг., А. Габричевский вплотную подходит к темам художественной семиотики. Вот лишь некоторые из его записей, относящиеся к проблематике знаковости произведений искусства:

«Структура художественного

насыщенность, прегнантность [чреватость], жизненность — выражение
автономность, замкнутость, отвлеченность — образ
подвижность — устойчивость

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

своеобразие натуральной структуры оптических элементов

чистая, подлинная зримость

<...>

Отношение к действительности

Примеры: 1) чертеж 2) фото 3) почерк

Искусство и культура — стиль

1. как почерк — субъект стиля — от живого к эмпирическому субъекту.

2. как алфавит — система знаков».

Уже только эти — черновые — записи свидетельствуют о том, насколько глубоко проникала в семиотическую сферу научная мысль эпохи Авангарда. Еще раз повторим: синхронно с процессами в самой художественной сфере. В частности, А. Габричевский уже учитывал опыт и импрессионизма, и абстракционизма, и экспрессионизма в живописи. Не исключено, что на мысль о «языке вещей», выраженную в одноименной работе 1920-х гг. (опубликована в указ. соч.), 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, — Габричевский выделил 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

⁵⁵ Габричевский А. Г. Морфология искусства. С. 102.

⁵⁶ Там же. С. 88.

[бытовых. — В.Ф.] и познавательных [научных. — В.Ф.] знаковых системах»⁵⁷. По мнению А. Габричевского, изучая «образ художественно оформляемой и художественно созерцаемой вещи», мы тем самым создаем почву не только для исследований поэтики пространственных искусств, но и для будущей лингвистики и грамматики «языка вещей» (Там же).

Схожие рассуждения о природе художественного языка развивались другим сотрудником ГАХН — Павлом Флоренским. В своих работах по теории искусства он также рассматривал 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 наукою 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»⁵⁸. В реальности, впрочем, как замечает Флоренский, не удастся абсолютно разграничить эти три рода деятельности. Но каждая между тем имеет свои качественные особенности.

В 1922–1927 гг. П. Флоренский читал курс лекций о пространственности в произведениях изобразительного искусства во ВХУТЕМАСе (Всероссийских художественно-технических мастерских). В этом уникальном творческом учреждении, родственном ГАХН, огромное значение имели концепции и программы мастеров Авангарда. В разное время преподавательскую работу там вели А. Родченко, В. Татлин, А. Попова, Д. Штеренберг, В. Фаворский, В. Кандинский, Н. Удальцова и многие другие.

П. Флоренский на первый взгляд выбивался из ряда творцов-революционеров, будучи священником и религиозным философом. Однако, как показывает содержание его сочинений, многое роднило его с нарождающейся культурой Авангарда. Хотя идеологически он был скорее чужаком в этой компании, но методологически (в семиотическом плане) между ним и авангардными художниками находилось больше сходочий, 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 семиотического⁵⁹.

По П. Флоренскому, вся духовная культура (или «пневмосфера», как он ее сам нарекает) основана на мире символов. Его «символология», или теория символизаций, — своего рода д у х о в н а я с е м и о т и к а, часть которой составляет семиотика художественная.

Если в пространственных искусствах в качестве символов выступают геометрические фигуры, то в словесности сходную роль играют имена. Но имена, в понимании П. Флоренского, — не просто грамматические категории, это сложные сущности ду-

⁵⁷ Габричевский А. Г. Морфология искусства. С. 39.

⁵⁸ Флоренский П. А., священник. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М., 2000. С. 112.

⁵⁹ О семиотике пространственных искусств см.: Волков Н. Н. Композиция в живописи. М., 1977. Фаворский В. А. О композиции // Искусство. 1933. № 1. Успенский Б. А. Поэтика композиции. М., 1972. Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения. М., 1970.

ховного порядка: «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 облачается самое первое из проявлений незримой и неслышной, недоступной ни восприятию, ни постижению, в себе и для себя существующей духовной сущности — *имя*»⁶⁰. В этих размышлениях П. Флоренского мы тем не менее находим ростки семиотики творчества.

К интеллектуальным рубежам, отличающим пространство проникновения семиотики в искусство, подходил в своем творчестве другой деятель ГАХН и ВХУТЕМАСа — **Василий Кандинский**. Крупнейший художник Авангарда и теоретик абстрактного искусства, Кандинский создал оригинальную семиотическую систему, потенциал которой сам же и попытался реализовать в своем художественном творчестве.

Во главу своего учения о живописи Кандинский поставил «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. «В искусстве форма определяется неизменно содержанием. <...> Всякие побочные соображения и среди них первое, а именно соответствие формы так называемой “природе”, т. е. природе внешней, несущественны и вредны, так как они отвлекают от единственной задачи формы — воплощения содержания. *Ф о р м а е с т ь м а т е р и а л ь н о е в ы р а ж е н и е а б с т р а к т н о г о с о д е р ж а н и я*. Поэтому качество художественного произведения может быть оценено вполне только автором его: только ему дано видеть, соответствует ли и насколько найденная им форма содержанию, повелительно требующему воплощения. Большая или меньшая мера этого воплощения или соответствия и есть мерило его “красоты”. <...> Таким образом, форма произведения определяется, по существу, его внутренней необходимостью. П р и н ц и п в н у т р е н н е й н е о б х о д и м о с т и е с т ь е д и н о н е и з м е н н ы й з а к о н и с к u c c t в a п о с u щ e c t в y»⁶¹. Из этого первопринципа абстрактного искусства Кандинским выводится система «основных элементов живописи». Эти элементы образуют специфический язык живописи. Картина — 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, по Кандинскому: 1) цвет; 2) пространство; 3) краски; 4) материальная плоскость. Без этих базовых форм невозможно 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.

Семиотический стиль мышления В. Кандинского удобно для краткости проиллюстрировать на примере анализа им точки на плоскости как художественного элемента. Геометрическая точка — первоэлемент графического языка как частного случая языка живописного. Но точка, поясняет Кандинский, существо нематериальное —

⁶⁰ Флоренский П. А., священник. Сочинения: В 4 т. Т. 3 (2). М., 2000. С. 181–182.

⁶¹ Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства: В 2 т. Т. 1. С. 84.

«в материальном смысле оно равно нулю». Несмотря на это, в этом «нуле форм» скрыты разнообразные «человеческие» свойства. То есть точка несет 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». 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 целесообразности». Мы, как правило, не наделяем точку (паузу в разговоре или чтении, молчание) каким-либо внутренним смыслом. Она остается для нас только «значком», «перемычкой» смысла. Между тем точка, считает Кандинский, 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»⁶². Так, согласно В. Кандинскому, зарождается мир абстрактной живописи. Приведенный фрагмент

⁶² Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства. Т. 2. С. 106–109.

красноречиво свидетельствует о семиотическом характере мышления художника Авангарда. Мы наблюдаем, как от обсуждения естественного языка через музыкальный дискурс Кандинский органично переходит к описанию графического языка. При этом удивительно, что он говорит об этом простыми, ясными словами и терминами, демонстрируя ярко выраженный художественно-семиотический подход.

Данный 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».

Большую роль в становлении немецкой художественной семиотики сыграли Пауль Клее и Ласло Мохой-Надь. В свою очередь, на опыте этих художников базировались концепции таких видных теоретиков Авангарда, как Вильгельм Вorrингер, Вальтер Беньямин и Теодор Адорно. По историческим обстоятельствам это движение, равно как и русское движение авангардной поэтики, к 1940-м гг. прекратило свое существование. Волна нового интереса к довоенному наследию художественной семиотики даст о себе знать уже в несколько другие времена.

* * *

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 данных оппозиций склонны противопоставлять их члены, другие — разводить как вовсе несоизмеримые, третьи — заострять вопрос в том плане, что «модернизм» якобы фатально предопределил свою дальнейшую судьбу, вылившись в демонического монстра под названием «постмодернизм».

Соглашаясь в том, что каждое из этих воззрений имеет право на существование, мы, однако, придерживаемся иной позиции. В контексте рассматриваемой 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 писал 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 многообразия; что виделось противоречивым, звучит гармонично; и что разрезало, как ножницы, согласно сомкнулось в крепнущей воле»⁶³.

После «русского периода» в эволюции Авангарда и художественной семиотики, который мы попытались пунктирно обрисовать выше, вторым заметным этапом на этом пути стала «французская школа»*. Эта школа имеет на данный мо-

⁶³ Белый А. Начало века. Воспоминания: В 3 кн. Кн. 2. М., 1990. С. 20.

* См. в наст. изд. раздел «Французский опыт».

мент более подробную и обширную литературу, в том числе и на русском языке⁶⁴. Поэтому мы «пролистаем» здесь лишь несколько самых интересных, на наш взгляд, страниц, остановившись на наиболее «емких» моментах.

По-видимому, первым мыслителем во французском Авангарде, обратившим свой взор к семиотическим проблемам, был **Поль Валери**. По крайней мере вся послевоенная семиотика в лице структурализма и деконструкции отдавала ему лавры безусловного первопроходца и непререкаемого авторитета в области авангардного творчества.

Феномен П. Валери знаменателен для нас тем, что он первым среди новых европейских поэтов радикально поставил вопрос о едином языке культуры. В своих «поисках интеллектуального универсализма»⁶⁵ этот «художник мысли» не только создал ряд глубоких экспериментальных поэтических произведений, но и вывел множество ценных формул, относящихся к природе языкового творчества. Выделим некоторые особо примечательные.

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»⁶⁶.

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»⁶⁷.

О внутренней форме в искусстве: «Прекрасные творения суть детища своей формы, каковая рождается прежде них»⁶⁸.

О художественном предмете и языке поэта: «Поэт <...> имеет дело с необычайно пестрой и слишком множественной совокупностью элементарных

⁶⁴ См.: *Essais de sémiotique poétique*. Р., 1972; Структурализм: «за» и «против». М., 1975; Семиотика и художественное творчество. М., 1977; *Автономова Н.С.* Философские проблемы структурного анализа в гуманитарных науках. М., 1977; *Ржевская Н.С.* Литературоведение и критика в современной Франции: Основные направления. Методология и тенденции. М., 1985; *Ильин И.П.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996; *Косиков Г.К.* От структурализма к постструктурализму. М., 1996; Республика словесности. Франция в мировой интеллектуальной культуре. М., 2005.

⁶⁵ Формулировка В. Козового, автора статьи о П. Валери, опубликованной в книге: *Козовой В.* Тайная ось: Избранная проза. М., 2003.

⁶⁶ *Валери П.* Об искусстве: Сборник / Пер. с фр. 2-е изд. М., 1993. С. 100.

⁶⁷ Там же. С. 101–103.

⁶⁸ Там же. С. 106.

свойств — слишком множественной, чтобы не оказаться в итоге хаотической; но именно в ней он должен обрести свой 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» (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»⁶⁹.

О методе исследования поэзии: «Поэзия рождается — и открывает себя — в полной 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»⁷⁰.

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»⁷¹.

Фигура П. Валери для французского Авангарда и французской семиотики по многим параметрам соизмерима с фигурой Андрея 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 изменяясь, 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»⁷².

Подобно А. Белому П. Валери руководствуется во всех проявлениях своей творческой деятельности — поэтической, теоретической, философской — единым методом, целостной мыслительной системой, основанной на потенциях символического

⁶⁹ Валери П. Об искусстве. С. 328.

⁷⁰ Там же. С. 309.

⁷¹ Там же. С. 323.

⁷² Там же. С. 319.

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 науки и искусства в такой системе, равно как и единый метод их операций — более логических в науке и более метафорических в художественном творчестве, — является отличительной чертой метода Валери. По слову В. Козового, Валери «ищет ту центральную отправную точку, где язык Искусства и Науки един»⁷³.

Если система Леонардо привлекается П. Валери для уяснения природы творящего ума, выраженного в живописном опыте, то для его собственного словесно-поэтического метода исключительно значимым оказывается творческий почерк такого поэта, как Стефан Малларме: «У этого автора, — писал Валери, — неотвратно 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»⁷⁴. Именно в творчестве Малларме Поль 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*»⁷⁵. Валери называет это «подлинной, хотя и чисто личной наукой художника», и он теперь своим примером развивает дальше возможности такого уникального союза.

Если А. Белый выводит свою «семиотику символизма» из анализов «мастерства Гоголя» и «ритмической диалектики» «Медного всадника», то П. Валери в своих печатных выступлениях, касающихся Малларме, — что поразительно, относящихся ровно к тому же времени (1931 г.), — высказывает ряд проницательных семиотических истин:

«Никто не дерзнул выразить тайну сущего через тайну языка» (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*» (377–388).

«Бывает <...> и так, что писатель создает себе свой личный, особый язык» (388).

«Малларме познал язык так, как если бы сам его создал» (379).

⁷³ Козовой В. Тайная ось. С. 267.

⁷⁴ Валери П. Об искусстве. С. 373–374.

⁷⁵ Там же. С. 376.

П. Валери принадлежит также интуиция о том, что художник, поэт является своего рода посредником между двумя полюсами — ощущением (Валери называет это «истой значимостью», так, по необходимости, лишь в приблизительном русском переводе) 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 поэта⁷⁶. Из мира, построенного на знаках, художник-творец переносит нас в мир, построенный на значимостях, т. е. на знаковых системах, взятых в динамике. Поновому организуя порядок языка (тот самый «язык в языке» С. Малларме), поэт вскрывает ресурсы этого языка во всей его знаковой целостности. Необходимо добавить, что фигура С. Малларме повлияла не только на весь французский авангард — от младших символистов до младших же сюрреалистов, — но и в весомой мере определила художественно-семиотическую мысль Франции послевоенного периода.

Для Ролана Барта феномен С. Малларме связан с «героической попыткой слить воедино литературу и мысль о литературе в одной и той же субстанции письма»⁷⁷. Поэтический метод, изобретенный Малларме, предполагает погружение в самую стихию человеческого языка. Язык в авангардной 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 стилевой неповторимости — вплетается наконец в необъятную Историю других людей»⁷⁸. Таким образом, письмо — это «мораль формы».

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 «предельной» формой письма, его радикальной модификацией, французский исследователь считает литературу Авангарда, называя ее «нулевой степенью письма». Под наименование Барта «авангардные» подпадает целый спектр литературных явлений — от Артюра Рембо до Мориса Бланшо.

Отличие от авторов «классической парадигмы» такие авангардные писатели, как Лотреамон, Малларме, Селин, Кено (Р. Барт называет многих других) являют собой неклассический тип языкового поведения. Если в классическом искусстве соотношение мысли и языка таково, что вполне готовая мысль разрешается словом,

⁷⁶ Козовой В. Тайная ось. С. 278–279.

⁷⁷ Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Пер. с франц. М., 1989. С. 131.

⁷⁸ Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика: Антология. 2-е изд. М.; Екатеринбург, 2001. С. 333.

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 самую себя. <...> Современная поэзия противопоставит классическому искусству в силу различий, охватывающих всю структуру языка <...>»⁷⁹.

В языке 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 незблемые 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»⁸⁰.

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 А в а н г а р д а Р. Барт и называет «нулевой степенью письма». В другом месте он 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 аграфии, чистого значения и чистого звучания. Р. 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 <...>»⁸¹.

Вообще, как это явствует из приведенных тезисов, будучи семиологом, Р. Барт, не просто анализирует свой материал (письмо Авангарда), но и пытается в ходе этого анализа обосновать свои собственные творческие позиции. Позднее это выльется в намеренное «охудожествление» им своих 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

⁷⁹ Барт Р. Нулевая степень письма. С. 349.

⁸⁰ Там же. С. 351.

⁸¹ Там же. С. 363–364.

письма «структуралистской деятельностью». Структурализм в бартовском понимании не сводим исключительно к научному мышлению. Скорее, это некоторая интегральная деятельность. Поэтому никакой разницы между научным структурализмом и литературой, или вообще искусством, в той или иной степени (особенно «нулевой»!) оперирующим структурами, нет. Эта разница — чисто техническая. «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»⁸².

В соответствии с таким подходом меняется и сама терминология семиотической эстетики. Речь теперь должна вестись не о творчестве, а о с т р у к т у р а л и с т с к о й д е я т е л ь н о с т и . Понятие художника тоже подлежит пересмотру. Аналитиков и творцов, считает Р. Барт, следует объединить под общим знаком, которому можно было бы дать имя с т р у к т у р а л ь н ы й ч е л о в е к : «Человек этот определяется не своими идеями и не языками, которые он использует, а характером своего воображения или, лучше сказать, способностью воображения, иными словами, тем способом, каким он мысленно переживает структуру»⁸³. Другое имя этому новому человеку, которого ищет структурализм в лице Р. Барта, — *Homo significans*, человек означающий. Новизна такой новой «поэтики мышления» заключается для Р. 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»⁸⁴.

Характерно, что первые опыты структурной литературы Барт относит к искусству сюрреализма. Также и сценография Бертольда 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 <...>»⁸⁵.

Таким образом, Авангард и семиотика, как следует из приведенных концепций, — близкие родственники. Это осознавали многие европейские — а наиболее остро — французские — интеллектуалы, вышедшие из среды экзистенциализма⁸⁶. «Структуралистская деятельность» Р. Барта изначально разворачивалась в «левацком» контексте — в группе «Тель Кель» и на страницах одноименного парижского журнала. Среди сотрудников

⁸² Барт Р. Нулевая степень письма. С. 363–364.

⁸³ Барт Р. Избранные работы. С. 256.

⁸⁴ Там же. С. 259.

⁸⁵ Цит. по кн.: Степанов Ю.С. Язык и метод. К современной философии языка. М., 1998. С. 427–428.

⁸⁶ См. об этом подробнее выше, во вводной статье Ю. Степанова к настоящему изданию. Обширное представление о французской экзистенциалистской критике 30–70-х гг. в контексте эстетических теорий можно получить по книге: Полторацкая Н.И. Меланхолия мандаринов: Экзистенциалистская критика в контексте французской культуры. СПб., 2000.

этого журнала значились и другие видные семиологи — Ф. Соллерс, Ж. Рикарду, М. Плейне, Ж. Женетт и др..

Ведущим теоретиком «телькелизма» как интеллектуальной школы 1960-х гг. была **Юлия Кристева**, также оставившая заметный след в художественной семиотике. Литературу «телькелисты» 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, — являлся, по мнению Кристевой, наиболее последовательным выразителем «языковой революции».

Данная позиция отражена в работе Ю. Кристевой «Революция поэтического языка». Практической задачей автора в этой 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»⁸⁷. Но таковы тексты Авангарда. Зачастую их смысл постижим лишь с помощью более изощренных и глубоких процедур анализа. Необходим новый метод прочтения авангардных 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»⁸⁸. Ю. 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 перекодировке 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»⁸⁹. Но, отвергая все подобные опыты, Кристева встает на путь другой

⁸⁷ Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996. С. 138.

⁸⁸ Цит.: Ильин И.П. Цит. соч. С. 138.

⁸⁹ Kristeva J. Sémanalyse: condition d'une sémiotique scientifique // *Semiotica*, 4 (1972). P. 341.

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 грамматиологии и постструктурализма. Основными направлениями в семиотической поэтики на Западе на настоящий момент следует признать: 1) социологическое (Ж. Бодрийар, П. Бурдьё, А. Компаньон и др.); 2) риторическое (П. Де Ман, Дж. Х. Миллер, Х. Блум, др.); 3) поэтическое-философское (Ж. Деррида, Ж. Делез, Ф. Лаку-Лабарт, А. Мешонник, А. Бадью 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)⁹⁰.

На современном этапе семиотическая область исследований 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 Авангарда — как миры по преимуществу внутренней ориентации — могут служить для нас показательными моделями для новых семиотических разысканий.

III. Семиозис — Поэзис — Аутопоэзис

Как выглядит акт художественного творчества с точки зрения семиотики? Как возможно представление семиотического процесса во внутреннем мире искусства? Где искать «начала» художественной семиотики?

Для ответа на эти вопросы обратимся к первичным аксиомам эстетического и семиотического опыта. Центральной категорией художественного процесса является категория творчества. В развернутом виде она выглядит как цепочка **т о р е ц — т в о р ч е с т в о — т в о р е н и е** и предполагает также синонимичный ряд **х у д о ж н и к — и с к у с с т в о — п р о и з в е д е н и е**. Сегодня нам кажется естественным отождествление этих двух рядов. Говорить о «художественном творчестве» и соединять понятия «художника» и «творца» для нас вполне привычно. Тогда как на самом деле эти понятия были объединены сравнительно недавно — по большому счету, лишь в начале XX века. Древние же не оперировали понятием творчества в современном смысле.

У древних греков существовало единое выражение, сводящееся к корню *ποιεῖν*, означавшее «делать, создавать что-либо». Слово *ποίητς* значило «создатель» (и лишь позже — «сочинитель стихов»), *ποίημα* — «сделанная вещь, создание», а *ποίησις* — «создание».

⁹⁰ Из недавних работ по художественной семиотике необходимо выделить: Fontanille J. *Sémiotique et littérature*. P., 1999; Bertrand D. *Précis de sémiotique littéraire*. P., 2000.

ποίησις — «делание, приготовление, постройка», также «творение, созидание, произведение (как процесс)» и позднее «сочинение стихов, стихотворчество». Однако употреблялось это гнездо слов отнюдь не по отношению ко всем искусствам, а лишь для поэзии. В отличие от прочих искусств, только воссоздающих вещи, подражающих реальности (что заключено в понятии «мимесиса»), поэт делает новые вещи, пробуждает к жизни новый мир. Поэт понимался как «тот, который создает, реально делает». Аристотель употребляет также выражение *νοῦς ποιητικός* — «ум творящий». Этого понятия было достаточно для греков, чтобы описать категорию творчества.

Латынь была уже более богата на соответствующие термины. Здесь имелось уже два выражения — *facere* и *creare*, причем последнее как раз означало «творить». В христианскую эпоху, впрочем, это понятие использовалось в особом контексте — для обозначения действия Бога по созданию мира и человека. Вплоть до XVII в. выражение «творец» в нынешнем понимании отсутствовало в европейских языках.

В XIX в., со становлением романтического мирозерцания, слово «творец» уже стало синонимом художника и поэта. И только в начале XX в. категория творчества обрела свой современный облик. Творчество как таковое распространилось за пределы божественного промысла, поэтического акта и даже художественной сферы вообще. Начали говорить и о творчестве в науке, и о творчестве в быту, и о творчестве в природе («Творческая эволюция» А. Бергсона) и, наконец, о житнетворчестве (см. выше). Теперь под творчеством понимается 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. Творчество отныне не только в том, что делает человек с миром и что о нем думает, но также и в том, как он видит мир. Творчество отныне — 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 как бы «от собственного лица» этого мироощущения, работая на его собственной концептуальной платформе.

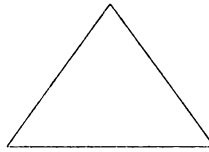
* * *

Остановимся вначале 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, если угодно, текста. Причем здесь мы отвлекаемся от особенностей конкретных видов искусств, предлагая относительно идеальную модель, которая оказалась бы применимой к любой форме искусства. Разумеется, 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 источник творческого опыта.

Представим в форме минимальной триады общий процесс поэзиса, выраженный в произведении искусства:

Мир
автора

Форма



Внутренняя
форма

Содержание

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 творческой эволюции. 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 некоторому содержанию, которое, в свою очередь, может находиться как во внешнем мире, так и во внутреннем мире самого художника, а в некоторых случаях даже внутри самой формы (случай так называемой автореференции). В зависимости от формы искусства содержание более или менее абстрактно (наиболее абстрактно, или беспредметно, — в музыке, наиболее конкретно, или предметно, — в фотографии).

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 организацию смысла в живом творческом процессе.

Первым, кто обратил внимание на значимость внутренней формы для индивидуального поэтического творчества, был Г. Шпет. Уместно будет привести здесь его определения: «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»⁹¹. Заметим, что «предметной формой» Г. Шпет называет то, что в нашей схеме фигурирует как «содержание».

В другом месте внутренняя форма отождествляется Г. Шпетом с «внутренней идеей» творчества: «Произведение есть продукт некоторого целемерного созидания, т. е. словесного творчества, руководимого не прагматической задачей, а внутренней идеей самого творчества»⁹². Внутренняя форма, в понимании Шпета, является элементом, свойственным только произведениям искусства, в отличие от внешней формы и плана содержания, находимых во многих других видах человеческой деятельности. Кроме того, внутренняя форма произведения искусства выступает,

⁹¹ Шпет Г. Внутренняя форма слова (Этюды и вариации на темы Гумбольдта). М., 1927. С. 93.

⁹² Там же. С. 142.

как уже было сказано нами, в роли «проводника» — посредующей субстанции между 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 современного и далекого от классического сознания, — то почему мы пользуемся тогда этим старинным термином из глубины веков — термином «поэзис»? Оправданно ли такое словоупотребление в нашем случае и нельзя ли было подобрать этому явлению какое-либо иное название? Есть три довода, оправдывающие выбор нами понятия «поэзис» как основополагающего: а) греческое наполнение этого термина на самом деле вполне соответствует реалиям «мира Авангарда» (один пример из множества: значительнейший художник Авангарда Павел Филонов называл свой метод живописной работы «принципом сделанности», он призывал буквально «делать картины», а не рисовать их); б) 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»); и в) данный термин позволяет произвести гармоничное «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 Готлоба Фреге изображает простейшую структуру знака:



Знак, согласно Фреге, строится из 1) собственно знака, или тела знака — в лингвистике это, например, написанное или произнесенное слово; 2) предмета (денота) — вещи или явления действительности, к которому 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 именуется 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)»⁹³. 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 пред-

⁹³ Степанов Ю.С. Язык и метод. С. 95.

ставить себе художественный семиозис как процесс, в котором произведение искусства, или какая-либо его часть функционирует как знак.

Что же представляет собой произведение искусства как знак или знаковый комплекс? Здесь возможны подходы с разной «оптикой». Так, культурсемиотика 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 века. Однако нам хотелось бы указать здесь еще на один, неизведанный 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 картография и метеорология, эта теория распространилась далеко за пределы погодных исследований. В частности, фрактальные идеи поселились 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 — листва 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 «ф р а к т а л ь н о г о б л у ж д а н и я», предложенная 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»⁹⁴. 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 н е л и н е й н о с т ь, обусловленную двумерностью знаковой системы. Он постулировал существование во всяком языке асимметрии — некоторого отступления от упорядоченности, регулярности в строении и функциони-

⁹⁴ Тарасенко В.В. Познание как фрактальное блуждание в мире // Что значит знать?: Сб. науч. статей. М., 1999. С. 169.

ровании 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 — Шарль Балли — по этому поводу писал: «Знаки бывают линейными, когда они следуют друг за другом, не проникая друг в друга по ходу речи». В качестве примера нелинейного знаковосочетания 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 вышеизложенного, что наибольшей нерегулярностью, асимметричностью, а значит, многомерностью будут отмечены сочетания в поэтическом языке. Однако, как заметил 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»⁹⁵.

Для описания семиотического процесса в языке В. Тарасенко вводит категорию «фрактального движения», или «хаотического блуждания»⁹⁶. «Практики познания — это практики блуждания, перескоков между различными возможностями, практики комбинаций, подборов новых возможностей»⁹⁷. Атрибут «фрактальность» в данном случае призван описывать нелинейный, хаотический характер и форму познавательного движения.

В свете нашей темы интересно вычленение Владиславом 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»⁹⁸. 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». В этом случае познающий — полновластный творец языка, изобретатель знаков. Как раз 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 дина-

⁹⁵ Налимов В.В. Вероятностная модель языка: О соотношении естественных и искусственных языков. 3-е изд. Томск—М., 2003. С. 71.

⁹⁶ Образами хаоса и космоса, порядка и беспорядка в языке, народной культуре, ментальном и художественных мирах посвящен фундаментальный сборник под ред. Н.Д. Арутюновой «Логический анализ языка. Космос и хаос: Концептуальные поля порядка и беспорядка. М., 2003». Кроме того, интересные соображения можно найти в статьях Б.Н. Пойзнера и Е.Н. Князевой, опубликованных в составе сборника: Синергетическая парадигма. Человек и общество в условиях нестабильности. М., 2003. См. также сборники: Chaotic Cognition: Principles and Applications. Mahwah, NJ, 1996; Размышления о хаосе. СПб., 1997. Наконец, из самой последней литературы по хаосоведению назовем книгу Ю. Степанова Протей: Очерки хаотической эволюции. М., 2004.

⁹⁷ Тарасенко В.В. Познание как фрактальное блуждание в мире. С. 172.

⁹⁸ Там же. С. 177.

мическим ресурсом творчества. Семиотический процесс в художественной системе всегда множествен, потенциален и динамичен. Каждый элемент системы многовалентен, а связи между элементами внутри произведения подвижны и многократны.

В произведении авангардного искусства смысловые связи тем более многомерны, чем «плотнее» и «гуще» будет поэтическая система автора. Так, применительно к словотворчеству Велимира 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»⁹⁹.

В качестве иллюстрации «фрактального блуждания» в художественном, а именно — словесном и графическом мире — может служить картина французского художника Жана Дюбюффе, носящая ироничное название «Болтливый пейзаж» (1954). (Рис. 1.) 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 уплотненная и микроскопическая вязь слов на французском языке. И это не просто абстрактные росчерки, а такая грандиозная фрактальная поэма, написанная в форме геодезической или метеорологической карты¹⁰⁰. 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 с е м а н т и ч е с к и м в отличие от фракталов природных, которые являются всего лишь т о п о л о г и ч е с к и м и . Объединяет их одно: как выразился автор статьи об эстетике фракталов, «и книга природы и книга искусства написаны на языке фракталов»¹⁰¹.

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 внесением 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-то другого объекта, начинают координироваться друг с другом, самоорганизовываться в масштабах целого.

⁹⁹ Из черновых записей В. Хлебникова.

¹⁰⁰ 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, рекуррентность формы.

¹⁰¹ Волошинов А.В. Об эстетике фракталов и фрактальности искусства // Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. М., 2002. С. 214. См. также: Волошинов А.В. Математика и искусство: Книга для тех, кто не только любит математику или искусство, но и желает задуматься о природе прекрасного и красоты науки. 2-е изд. М., 2000.



Рис. 1. Жан Дюбюффе. «Болтливый пейзаж»

Определяющую роль в этом процессе играет форма художественного произведения. Основные характеристики формы суть: 1) выделенность, самостоятельность; 2) целостность; 3) органический рост, динамика. Феномен формы, понимаемой в динамическом ключе, описал еще в 1917 г. Павел 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 понятно, 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 само-расчленение, через самоорганизацию, 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»¹⁰².

В изложении П. Флоренского неожиданно — неожиданно для нас, для него же вполне естественно — всплывает важное понятие «само-организации». 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 используется уже на протяжении двадцати лет. Прежде чем обосновать его введение 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 целенаправленный, но вместе с тем и естественный, спонтанный характер.

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

- самосозидание (начальные условия системы определяются характером самой системы или обстоятельствами ее возникновения);
- самоконфигурация (система сама определяет расположение своих составных частей);

¹⁰² Флоренский П.А., священник. Сочинения: В 4 т. Т. 3 (1). М., 2000. С. 493–494.

- саморегуляция (система контролирует направленность своих внутренних преобразований);
- самоуправление (система контролирует направленность своей внешней деятельности);
- самоподдерживание (система поддерживает свое функционирование и свою форму);
- само(вос)производство (система воспроизводит сама себя или производит другие системы, идентичные ей);
- 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. С развитием синергетики связывают становление нового взгляда человека на мир природы и на самого себя в этом мире. Один из «адептов» синергетического движения, бельгийский ученый И. Пригожин выдвинул лозунг: «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»¹⁰³.

Принципиально новым по отношению к прежней науке 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 <...>»¹⁰⁴. Процесс художественного творчества складывается в художественном процессе не по законам, привнесенным извне, а по законам свобод-

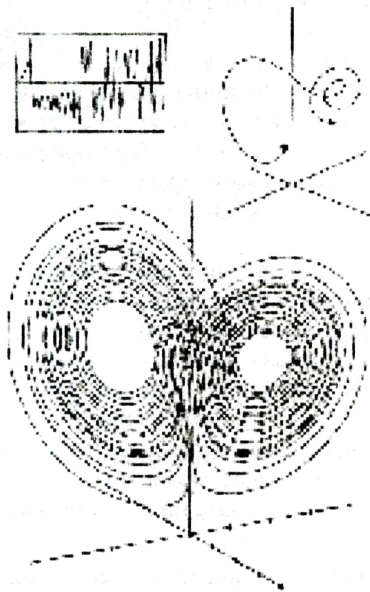
¹⁰³ Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Основания синергетики: Режимы с обострением, самоорганизация, темпомы. СПб., 2002. С. 8–9.

¹⁰⁴ Казан М.С. Формирование личности как синергетический процесс // Синергетическая парадигма. Человек и общество в условиях нестабильности. М., 2003. С. 219.

ной 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* <...>»¹⁰⁵.

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 больше 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»¹⁰⁶.

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 (см. ниже). Принцип становящейся формы иллюстрируется в синергетике так называемыми «странными аттракторами» К. Лоренца. Вот некоторые примеры:



¹⁰⁵ Казан М.С. Формирование личности... С. 225.

¹⁰⁶ Там же. С. 226.

Подобные изображения наглядно раскрывают тонкую структуру, тающуюся в беспорядочном потоке информации. В данном случае перед нами модель конвекции в жидкости. Переноса ее в художественно-семиотическую плоскость, можно было бы продемонстрировать, например, движение *смысла* в поэтическом тексте или ритмического комплекса в джазовой импровизации. То, о чем говорит нам схема аттрактора, — 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 произведении совершает свободные движения по направленным траекториям, выбирая между различными возможностями¹⁰⁷. «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»¹⁰⁸.

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 с и с т е м е, состоящей из з н а к о в, а о единой и целостной творческой с р е д е, в которой образуется нераздельное с к о п л е н и е з н а к о в, средоточие семантических центров р а з л и ч н ы х с и с т е м. Тогда любой текст предстанет не как структура-иерархия, а как структура-процесс; любая художественная форма — не как форма-устройство, а как форма-процесс. Структура-процесс и форма-процесс не отделены от своего внешнего окружения, они расположены в определенной области среды и способны развиваться, реконструироваться, перемещаться по среде. Иначе говоря, «структура есть пятно организации, блуждающее по среде»¹⁰⁹.

Синергетическая семиотика это подход к знаковым системам как системам открытым — вовне и вовнутрь. Знак здесь — посредник между человеком (субъектом, индивидуумом, творцом) — и внешним миром¹¹⁰.

При подходе к интерпретации, анализу какого-либо художественного объекта, семиотика предлагает тонкий и «аккуратный» инструментарий. Он позволяет свести все многообразие структуры к неким первозлемам. Тем самым он дает нам возможность говорить просто о сложных вещах. Но мы не можем при этом не учитывать и всей качественной сложности и неоднородности объектов, на которую указывает синерге-

¹⁰⁷ Интересную модель смыслообразования в поэтическом тексте приводит Н. Балашов (Балашов Н.И. Проблема референтности в семиотике поэзии // Контекст. 1983. Литературно-теоретические исследования. М., 1984). Его 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-ассоциативный, ритмический, звуковой, грамматико-симметричный, грамматико-контрастный и т. д., т. е. сугубо множественный.

¹⁰⁸ Князева Е.Н. Балансирование на краю хаоса как способ творческого обновления: Синергетическая парадигма. Человек и общество в условиях нестабильности. М., 2003. С. 139.

¹⁰⁹ Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Трансдисциплинарность синергетики: следствия для образования: Синергетическая парадигма. Человек и общество в условиях нестабильности. М., 2003. С. 350.

¹¹⁰ Ср. еще у Г. Лейбница: «Знаки сообщают мир человека и мир божества».

тика. Насущная 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.

В качестве методологического «моста» между семиотикой и синергетикой можно принять теорию *радикального конструктивизма*, разрабатываемую в настоящий момент на базе различных дисциплинарных областей: системной теории, кибернетики, когнитивной науки, психологии. Радикальный конструктивизм в теории познания — это такой подход, в котором считается, что человек в своих процессах восприятия, мышления и творчества не столько отображает окружающий мир, сколько активно создает, изобретает, *конструирует* его. Существо этой концепции суммируется в следующей максиме: «Человек является существом, которое целенаправленно конструирует действительность». Следовательно:

- конструировать — значит целенаправленно различать;
- конструирование порождает когерентный, соотносительный мир;
- конструирование есть безграничный, рекурсивный процесс;
- конструирующий человек и конструируемый им мир составляют процессуальное единство;
- конструирование есть процесс, порождающий континуальность и циклическую причинность;
- конструирование — это индивидуальная, узаконивающая саму себя деятельность». (Князева Е.Н. Концепция инактивированного познания: исторические предпосылки и перспективы развития // Эволюция. Мышление. Сознание. (Когнитивный подход и эпистемология). М., 2004. С. 322).

Отметим, что первый же из перечисленных принципов («конструировать — значит целенаправленно различать») является базовым и для семиотического метода. Семиотика как научный подход сформировалась на основе лингвистических постулатов о *различении*: «Язык — это сеть *различий*» (Ф. де Соссюр), «Каждая фонема характеризуется смысловыми *различительными* признаками» (Н. Трубецкой) и т. п. Будучи дополненным указанными выше принципами, семиотический метод сближается с новейшими синергетическими представлениями в современном знании.

Укажем здесь на одно важное методологическое следствие сближения семиотического (структурного) и синергетического (динамического) методов. Если в структурализме считалось важным *п о с т р о и т ь м о д е л ь* того или иного явления, т. е. наложить на него извне какую-то терминологическую сетку, то сейчас — в синергетизме — на первый план выходит с а м о д о с т р а и в а н и е явления. Самоорганизация в области творческого семиозиса может быть представлена как восполнение недостающих звеньев в структуре, самодостраивание целостной формы.

Еще знаменитый биолог К. Лоренц ввел так называемый принцип *Fulgarationes*, 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 самодостраивания в применении к творческому мышлению формулируется так: «Происходит не просто объединение целого из частей, сомоструктурирование частей в целое, не просто проявление, «всплытие» более глубокой структуры из подсознания, а самовырастание целого из частей в результате самоусложнения этих частей. Сам поток мыслей и обра-

зов в силу своих собственных потенций усложняется и спонтанно выстраивает себя. Из простой структуры вырастает более сложная»¹¹¹. Переводя на язык семиотики, можно сказать так: знаки не просто организуются в знаковую систему путем структурирования, но в процессе своего образования — искусство по преимуществу имеет дело с образованием новых знаков — приобретают новые свойства, качества, приводящие, в свою очередь, к возникновению новых связей и новых структур. Художественно-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 — «*автопоэзис*», «*аутопоэз*»). Термин возник в 1970-е гг. в лоне эволюционной биологии, с легкой руки чилийских ученых Умберто Матураны и Франсиско Варелы, описавших его в книге «Аутопоэтические системы» (1975). В более поздней книге этих авторов — «Аутопоэзис и познание» (1980) — излагаются основные положения концепции аутопоэзиса:

«1) биологическая обусловленность человеческого познания, когнитивных структур: “человек познает, и его способность познавать зависит от его биологической ценности”;

2) жизнь как познание: “живые системы являются когнитивными системами, и жизнь как процесс является процессом познания”;

3) живые системы являются автономными, операционально закрытыми системами; их организация носит циклический характер; определяющей для них является гомеостатическая функция, самоподдержание, самоотнесенность;

4) живые системы — это исторические системы: “релевантность их настоящего поведения всегда определяется прошлым опытом” <...>;

5) происходит ко-эволюция аутопоэтической системы и ее окружения; они ко-эволюционируют в общем историческом течении» (Цит. по ст. Е.Н. Князевой «Концепция инактивного познания...». С. 337).

Понятие *аутопоэзиса* (или «само-производства», от греч. *αὐτο*, «само-» и *ποίησις* «созидание, деятельность») выражает фундаментальное 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 У. Матураны и Ф. Варелы «Древо познания», описывающий аутопоэтическую организацию в клетке организма: «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

¹¹¹ Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Основания синергетики. Режимы с обострением, самоорганизация, темпомиры. СПб., 2002. С. 216.

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 аутопозиса»¹¹².

Сами авторы теории аутопозиса 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: autopoiesis»¹¹³. 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 напоминает творчество в человеческой культуре. И там и тут — самосозидание, самодеятельность (так можно было бы перевести «аутопозис» на русский язык¹¹⁴).

Кстати сказать, это терминотворчество с использованием греческого корнеслова удивительным образом перекликается с лингвистическими штудиями В. фон Гумбольдта, который еще в начале XIX в. ввел в языкознание термин *enérgeia* («*деятельность*») для обозначения динамического, творческого характера языка — в пару к термину *érgon* («*продукт деятельности*»). Очевидно, что и немецкий филолог, и чилийские биологи пытались «нащупать» тем самым новые, динамические представления о творчестве.

Есть еще одна — более сущностная — параллель с В. фон Гумбольдтом. Дело в том, что концепция аутопозиса сразу же после возникновения вышла за границы молекулярной биологии, став своего рода междисциплинарным образованием. В частности, сами авторы теории аутопозиса описали ее действие в языкознании. Одна из глав их книги «Древо познания» 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, то есть связаны не столько с сознанием, сколько с самосознанием индивидуума. «Ключевая особенность заключается в том, — отмечают У. Матурана и Ф. Варела, — что язык позволяет тем, кто в нем оперирует, описывать самих себя и свои обстоятельства через лингвистические различия лингвистических различий»¹¹⁵. Язык поэтому — типичный, но и исключительный случай аутопозитической организации. Ведь только язык позволяет описывать сам себя (и говорящим на нем — описывать самих себя).

Язык, согласно аутопозитической теории, — не статичная и абстрактная система правил. Обращая на это особое внимание, У. Матурана и Ф. Варела вводят понятие «языка в действии» (в английской версии — «*languageing*»), противопоставляя его обычному пониманию языка как символической схемы («*language*»). Вот здесь нам и слышится

¹¹² Матурана У., Варела Ф. Древо познания / Пер. с англ. М., 2001. С. 44.

¹¹³ Цит. по: Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Основания синергетики. С. 216–217.

¹¹⁴ Удивительно, но еще столетие назад — задолго до возникновения «аутопозитической» гипотезы — Павел Флоренский говорил о «самотворчестве», причем тоже по поводу биологии видов. Он же за десятилетия до Г. Хакена и И. Пригожина развивал идею о «синергизме» (см. в его цикле «У водоразделов мысли»).

¹¹⁵ Матурана У., Варела Ф. Древо познания. С. 186.

отзвук учения Гумбольдта. Общее здесь и там — понимание языка как непрерывного творческого процесса. Училиийских ученых, так же как и у немецкого философа-языковеда, упор делается на автономном, самостоятельном характере языкотворческого процесса.

Эта мысль У. Матураны и Ф. Варелы значима уже и в контексте семиотики, в том числе художественной семиотики. Если предположить, что произведение искусства есть аутопоэтическая организация, а семиотическое его описание — 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.

IV. Autopoetica: между опытом, методом и мироощущением

Смысл аутопоэзиса отражен в известной картине «Рисующие руки»:



В этом образе — метафора аутопоэзиса, иллюстрация беспрестанного самоопи- сания, самосозидания и самосовершенствования.

Но кто автор этого изображения? Не кто иной, как Мориц Эшер, швейцарский художник, — новатор и виртуоз визуального мышления. И нам кажется, что этот образ — еще и своеобразный герб Авангарда, вечно ищущего и вечно саморефлекси- рующего, аутопоэтического творческого духа. «М а с к а , у к а з ы в а ю щ а я н а с е б я п а л ь ц е м », — эта метафора, высказанная Роланом Бартом («Нулевая степень письма») по отношению к Авангарду, хорошо дополняет эшеровский графический образ.

И еще одно дополнение, на этот раз в форме литературного этюда, поясняющее мысль об аутопоэзисе, — новелла-притча Хорхе Луиса Борхеса «Один из снов» из книги «Тайнопись». Ввиду ее краткости приведем новеллу 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»¹¹⁶ (пер. с исп. — Б. Дубина).

«Никто никогда не прочтет написанного...» В этой фразе — не обреченность непонимания, а лишь указание на неокончателность, процессуальность понимания. Это в особенности относится к произведениям Авангарда (произведения Х.-Л. Бор-

¹¹⁶ Борхес Х.Л. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4: Тайнопись / Пер. с исп. СПб., 2001. С. 152.

хеса, несомненно, принадлежат к их числу). В таких произведениях самоописательность, самобытность, «самовитость» приобретает подчас главенствующий смысл.

Из данного обстоятельства 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 же призывал М. Бахтин: «Эстетический объект — это творение, включающее в себя творца»¹¹⁷.

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», то есть, 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 а у т о п о э т и ч е с к о й м о д е л и, как представляется, близок к рассматриваемой здесь цели.

В-третьих, — и это напрямую следует из второго пункта — желательно было бы отказаться при описании художественных фактов от термина «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 объектному 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.

В художественной семиотике термин «метаязык» имеет долгую традицию. И в поэтике, и в эстетике, и в искусствознании всегда предполагалось, что мы не можем описать художественное произведение (стихотворение, картину, пьесу), не построив загодя метаязык описания. Казалось бы, при такой установке и совместных усилиях к настоящему моменту должен был бы выработаться некий единый «метаязык» искусства, т. е. терминологический аппарат, общий для литературоведения и музыкознания, киноведения и теории архитектуры и т. д. Между тем этого не наблюдалось и не наблюдается. Литературоведение ушло в свою сторону, и — что более странно — отстраняется от языкознания. Искусствоведы сосредоточились на иконологии, музыковеды — на «звуковом мире», театроведы — и вовсе на «злободневной критике». В итоге нет ни метаязыка искусства, ни отдельных «языков искусства»¹¹⁸. В лингвистике, напротив, эта тематика разрабатывалась чрезвычайно активно. Структурная лингвистика, компьютерная лингвистика, «моделирующая» лингвистика — все эти отрасли языковедческой промышленности славны успехами на «метаязыка-

¹¹⁷ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 70.

¹¹⁸ Надо отметить, что речь идет о российском (советском) контексте. На Западе традиция в этом отношении более благополучная. Впрочем, в наши дни ситуация постепенно меняется и у нас. Все больше выходит трудов с названиями типа «Музыкальный язык», «Художественный язык», «Тексты о текстах» и проч., являя обнадеживающую тенденцию. См. наше изд.: Язык и искусство: Динамический авангард наших дней. М., 2002.

вом» поприще. Само словечко «мета-» сделалось каким-то нерушимым и само собой понимаемым атрибутом семиотического и околосемиотического методов (ср. с терминами: «метакласс», «метакоммуникация», «метаграмматика», «металексикография», «метаправило», «метасимвол», «метапоэтика», «метасемиозис» и т. д.). Процесс затронул даже литературно-творческие круги — обнаружилось «метаметафористы», «метаболисты» и проч. «Мета-» стало сравнимо по продуктивности словообразования с «пост-». Что неудивительно, ибо оба корня — практически одного значения, но этимологически из разных языков. Что касается «мета-», в древнегреческом языке эта приставка имела значение «следования за чем-либо», или «надстраивания над чем-либо». Именно в этом последнем значении она 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 целесообразным. Этим как бы предполагалось, что художественный язык есть разновидность языка естественного и что прямое перенесение лингвистических методов на поэтический материал достаточно оправданно. Между тем, как мы пытаемся показать в данной работе, язык искусства устроен качественно по-другому. А значит, он требует какого-то иного метода описания, нежели метасемиозис.

Надо сказать, что еще на заре структурной лингвистики некоторые ученые приближались к пониманию этой проблемы. Причем, как ни странно, происходило это в такой сугубо 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»¹¹⁹.

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

¹¹⁹ Цит. по: Степанов Ю.С. Имена, предикаты, предложения (семиологическая грамматика). Изд. 2-е. М., 2002. С. 27.

ностей (ранее не выражавшихся данным языком) становится *планом содержания*, а данный язык в целом — лишь *планом выражения* для этого содержания»¹²⁰.

Итак, 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, 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» (что выражается англ. термином «intrinsic») язык в описываемом объекте.

Как представляется, в качестве возможной альтернативы к «метатеории» может быть предложен термин «аутопоэтика», или «аутопоэтика», который бы учитывал в своем содержании все смыслы «теории аутопоэзиса». 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 другого¹²¹. Между тем «внутренний язык» был бы единым, синтетическим образованием, позволяющим анализировать художественное явление «на его собственном языке». Это, между прочим, имел в виду еще Михаил 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 бесконечность ответов, языков, кодов»¹²². 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 аутопоэтики, 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», в бахтинской трактовке, изучают языковые явления под разными углами зрения, дополняя друг друга, но не смешиваясь при этом. В компетенцию «металингвистики» входят, например, «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»¹²³.

¹²⁰ Степанов Ю.С. Имена, предикаты, предложения. С. 21.

¹²¹ 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».

¹²² Бахтин М.М. Собр. соч. Т. 6: Проблемы поэтики Достоевского. 1963. Работы 1960–1970-х гг. М., 2002. С. 395.

¹²³ Там же. С. 204.

Другой пример такого рода — уже из сегодняшнего дня. Авторы и составители новейшей антологии «Три века русской метапоэтики» (к настоящему моменту вышел первый том из предполагающихся четырех) 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»¹²⁴. Выделяя ряд текстов, таких 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 в слове как его первоэлементе заложены, как в генетическом коде человека, потенции к познанию бытия и самого процесса творчества»¹²⁵. Исходя из этого утверждения, исследовательница делает попытку выявить «авторский код», содержащийся в «мета-языке поэтического текста», в процессе анализа рефлексии, то есть «самоинтерпретации, которая осуществляется поэтом на протяжении всего творчества, причем не всегда осознанно»¹²⁶. 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) 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 <...>»¹²⁷. Нам очень близко такое понимание творческого процесса. Равным образом мы разделяем интерес к терминологическому словарю и к исследовательскому арсеналу синергетики. Однако еще раз отметим: употребление здесь, как и у М. Бахтина, термина «мета» больше соответствует смыс-

¹²⁴ Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. Антология: В 4 т. Т. 1. Ставрополь, 2002. С. 4.

¹²⁵ Штайн К.Э. Метапоэтика: «размытая парадигма» // Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. С. 604.

¹²⁶ Там же.

¹²⁷ Там же. С. 608.

лу «ауто» в нашей концепции. Термин «аутопоэзис», как нам представляется, призван разрешить препятствие, чинимое так называемой «метатеорией» структурной поэтики и семиотики на пути к познанию внутренних законов творчества.

* * *

Все вышеизложенные размышления касались, по большей части, а у т о п о э т и к и 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 нами термина. Что, собственно, значит **АУТО**, отличное от **МЕТА**?

В древнегреческом ауто — 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», ср. с греч. Ауто-γενής — «сам собою произошедший».

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

В-третьих, мотив «автономности, самоопределения» в противоположность «внешней заданности», ср. с греч. Ауто-κινητός — «сам собою движущийся, сам собою случающийся, самодейственный». Отсюда вытекает четвертый мотив — «случайности, случая», ср. с греч. Алó τοῦ αὐτομάτου — «по случаю, случайно, самопроизвольно». Вспомним, что мотив «случайности» играет большую роль и в Авангарде (С. Малларме) и в теории аутопоэзиса. Любопытно, что греческое слово αὐτο-ποιητικός, соответствующее современному «аутопоэзису», буквально означает «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. Образующее местоимение от ауто — греч. αὐτός имеет следующий ряд значений: 1) *сам* (греч. καθ' αὐτόν — «сам по себе, как таковой»)¹²⁸; 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, другости». В латыни этому соответствует *ipse* и *idem*¹²⁹. В английском — *self* и *same*. В русском эквивалентом ауто выступает лексема «сам» во всех ее модификациях. Словарь П.Я. Черных дает такую этимологию: САМ, полн. САМЫЙ — И.-е. **sotos*, корень **set*. Ср. Гот. (*sa*)*sama* «*тот (же) самый*», далее греч. ομοός — «*один и тот же, одинаковый*» (ср. с греч. βιολογία «*самоподобие*»).

¹²⁸ Ср. с авангардными наименованиями: «Слово как таковое», «Буква как таковая» и т. п.

¹²⁹ См. об «idem-форме» в статье В. Аристова в наст. изд.

Близкий смысл содержится также в лексеме *СВОЙ*. Согласно П.Я. Черных, *свой* значит «*принадлежащий, свойственный себе (производителю действия), собственный, родной*». Отсюда — слово «свойство», как «нечто присущее чему-либо»¹³⁰. Недалеко отстоит и СОБЬ — «существо», откуда — «особь», а также СОБЬСТВО. И.И. 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.

Любопытно отметить, что корнеслов *само* оказывается актуальным для современной научной терминологии. Так, фундаментальной идеей кибернетического мышления (см. выше, в связи с «радикальным конструктивизмом») является идея самоотнесенности, обратной связи, цикличности. Ее развивает в своих работах американский ученый-теоретик Х. фон Ферстер. «Ключевым словом в его трудах <...> является немецкое слово “*Eigen*”, соответствующее английскому “*self*” или русскому “собственный”, “само”, “Я” (*eigenbehavior, eigenelement, eigenfunction, eigenprocess, eigenvalue*). <...> В самоорганизации всегда есть момент цикличности: это, по сути, организация организации. Сознание сознания есть самосознание, а понимание понимания есть самопонимание. Окружающий мир в том виде, в котором мы его воспринимаем, является нашим изобретением» (Князева Е.Н. Концепция инактивированного познания. С. 319).

Итак, из всех 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 кратко 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 (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».

Семантику понятия «Атман» прокомментировал в очень любопытном контексте Андрей Белый — в своей речи памяти Александра Блока. Цитата: «Поэзия есть философия конкретного разума. <...> Поэтическое и конкретно-философское со-

¹³⁰ Ср. с названием автобиографии В. Хлебникова — «Своеси», образованным от наречного выражения «восвоеси».

знание 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, и 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»¹³¹ [разрядка наша. — В.Ф.]. Итак, 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 прото-представлений древнейших мифологий мы подходим уже к современной тематике — к вопросу о самосознании творческого человека. Для А. Белого, берущегося проследить «историю становления 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 <...>»¹³².

Если для А. Белого открывается автономный, самоорганизующийся элемент в мире творящего сознания, то другой русский мыслитель — Алексей 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 мифологии Атмана.

«Самое главное¹³³, — пишет он в трактате «Самое само», — это сущность вещей, самость вещи ее самое само». Без этого «самого» — основного и существенного инварианта ее — вещь предстала 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».

¹³¹ Памяти Александра Блока: Андрей Белый, Иванов-Разумник, Штейнберг. Пг., 1922. С. 8.

¹³² Белый А. Душа самосознающая. М., 1999. С. 16.

¹³³ Лосев А.Ф. Миф, число, сущность. М., 1994. Мы пользуемся публикацией трактата «Самое само» в Интернете (<http://www.psylib.org.ua/books/losew04/index.htm>). Далее по тексту цитируем данную электронную страницу.

«Самое само» вещи, по А. 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 с а м о п р о з в о л ь н о е , с а м о п о р о ж д а ю щ е е с я становление. И только потому, что оно есть самовозникающая в каждый мельчайший момент новость, только поэтому оно и есть оно само, т. е. абсолютная индивидуальность» [разрядка наша. — В.Ф.] («Самое само»).

Итак, А. Лосев здесь вплотную подходит к идее аутопоззиса, пусть пока только в философской плоскости. То же самое делает и А. Белый, но уже не только в теории, а и в художественной практике. И тот и другой подчеркивают при этом динамический характер самосознания человека (Белый) и становления самости вещи (Лосев). Творческое сознание — порождающее ли, по Белому, или воспринимательное, по Лосеву, — принципиально самодеятельно, самопроизвольно.

По сути, из этих постулатов и вырастает все авангардное мышление. Ведь Авангард начинается с утверждения абсолютности творчества, индивидуальности творца. Поэтому «самое само» — это еще и одно из имен Авангарда. Как кажется, именно 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 ровно 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».

Сам Авангард предпочитает, впрочем, выражаться более кратко, резко и решительно... Так, известный деятель русского Авангарда Арсений Авраамов в этой связи заявляет: «Таким образом, законченный творец не сочинитель, но импровизатор... Долой интерпретаторов! Да здравствует а в т о - и м п р о в и з а ц и я ! »¹³⁴ [разрядка наша. — В.Ф.]. «Авто-импровизация» Авангарда — во всем, от житейского поведения до техники творчества.

Не является ли «автоматическое письмо» французских сюрреалистов первым сознательным проявлением принципа аутопоззиса в художественном творчестве? Андре Бретон, главный теоретик 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, — по-

¹³⁴ Авраамов Арс. В недрах искусства // Заветы. 1914. № 3 а. С. 79, 80.

стулирует Бретон, — формируется помимо вас. Слова, сливаясь вместе, в итоге начинают что-то значить». Так аутопоззис 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 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 веке — это не только стало «ведомо», но и всерьез взято на вооружение — прежде всего художниками авангардного толка.

Начал, по всей видимости, Велимир Хлебников. Известна его черновая запись: «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»¹³⁵.

Итак, «самь» — стихия, по Хлебникову. Эта идея развернется затем в фундаментальное — по художественной в первую очередь значимости — учение 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» («Свояси»). «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 Алексея 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 Геннадия Айги, — поэтическую «самомысль».

Человек Авангарда — самодеятельный человек. Именно о таких людях писал Андрей Платонов. «Самодеятельные люди», в его понимании, — это люди, стремящиеся остановить энтропию, «преобразовать энергию существования» путем «самоделания» в своей жизни.

Авангардное творчество всегда имеет в себе некоторый внутренний двигатель, создаваемый каждый раз по индивидуальной, глубинной модели. Мо-

¹³⁵ Неизданный Хлебников. Вып. VIII. М., 1928–1933. С. 4.

дель 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 данной 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»¹³⁶.

Выше мы попытались определить аутопоэтику как мироощущение, миропонимание. Свидетельства из истории языка, а также из поэтики художников Авангарда дают нам основание говорить об аутопоэтическом мировидении, берущем начало в горниле Авангарда, и о становлении соответствующего аутопоэтического метода, подходящего на смену метапоэтическому.

Наверное, более точным словом для описания сущности аутопоэтики могло бы служить 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 самому метод творчества, а последний, в свою очередь, подсказывает исследователю этого художника верный метод изучения.

Может быть, более других сущность опыта уловил Жорж 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, яставляю его как ценность и как авторитет <...> Я называю опытом путешествие на край возможностей человека»¹³⁷.

Область внутреннего опыта, согласно Батаю, не ограничивается какой-то одной областью — языком или изображением, мыслью или звучанием. Он включает в себя

¹³⁶ См. об этом более развернуто в нашей статье «Глубинная семиотика: стадии погружения (От “внутреннего человека” — к “человеку Авангарда”)» в наст. изд.

¹³⁷ Батай Ж. Внутренний опыт / Пер. с франц. СПб., 1997. С. 23.

весь спектр возможных деяний. Соответственно, оцениваться он может (и должен!) только по всему спектру возможностей, заложенных в него творцом.

Но как на деле оценить полноту внутреннего опыта? У Ж. Батай имеется ответ: «Ценность и авторитет подразумевают строгость метода, существование сообщества»¹³⁸. 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»¹³⁹ — таково, согласно Батаю, 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 Батай, «ускользающим», «переходным». Опыт не может быть сообщен, если метод статичен и неизменен.

Но что такое «сообщение»? «Все твое существо держится на деятельности, которая связывает несчетное множество составляющих тебя элементов с напряженным сообщением этих элементов между собой. Как раз заразные 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 твое существо водоворот сливается с водоворотом других людей, образуя необъятную, охваченную размеренным движением фигуру»¹⁴⁰.

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

V. Дифференциальная семиотика: что за горизонтом?

Акт дифференциации есть акт самоозарения.

Александр Скрябин. Из записей

В завершение статьи — несколько слов о «дифференциальной семиотике», которая может рассматриваться как одно из расширений аутопоэтики. Такое расширение необходимо, чтобы яснее представлять себе суть складывающегося подхода, его ориентиры и его пределы.

Выше мы уже говорили, что категория различия является одновременно и базовой категорией семиотического подхода («Язык — это сеть различий», Ф. де Соссюр), и направляющей идеей Авангарда как творческой деятельности («Все есть мое творчество. Творчество есть различие», А. Скрябин). Мы также предприняли попытку обосновать этот резонанс между движением в художественном сознании и в научной ментальности. Различие, как мы выяснили, — это интеллектуальное орудие, посредством которого художник, обычный человек, даже любой примитивный биоорганизм описывает сферу своей жизнедеятельности, выделяя ее как обособленную. Производство различий —

¹³⁸ Батай Ж. Внутренний опыт. С. 23.

¹³⁹ Там же. С. 178.

¹⁴⁰ Там же. С. 178–179.

один из первичных родов деятельности любого существа. Французский философ Ж. Делез приводит в своей книге «Тысяча граней» («Mille plateaux») любопытный пример из зоологии. Птица вида *Scenopoietes dentiostis* помечает пространство своей территории весьма экстравагантным способом. Она каждое утро сбрасывает с дерева откусываемые ею листья и затем, на земле, переворачивает их таким образом, чтобы их лицевая, более светлая, сторона оказалась сверху, контрастируя с темной поверхностью земли. Инверсия, чистое различие производит таким образом выразительную материю. Художник, пишет Делез, подобен этой птице — он создает различия в мире.

О том, что художественное творчество связано с дифференциальным подходом к поэтическому материалу, возвращались манифесты русского Авангарда. Так, А. Чичерин, представитель литературного конструктивизма, заявлял о связи теории функций в математике с функционализмом в поэтическом мастерстве. В декларации «Кан-Фун» (см. в наст. изд.) он писал: «Законной в слове системой, исходящей из динамической природы словесного материала, годного для выражения энергетической мощи, посредством звуковой и смысловой, а приемах “изобразительных”, рядности, является Функционализм.

Функционализм стал возможен только с изобретением в слове дифференциального исчисления после расплавления школами двух прошлых десятилетий XX века костяков старых школ, исходивших не из того, на чем только и можно строить Поэтическую школу, — из материала, принципов его организации, и характера знака, а корпевших над догмой мертвых, наследственных форм». Чуть ниже читаем: «Отличие Функционализма от всех прочих, существовавших и существующих “поэтических школ” заключается в изобретении дифференциального исчисления бесконечно малых элементов словесного выражения и в плановом, по Локусу Конструктивизма, интегрировании их, в пределах словесных возможностей, в синтетический знак, путем разнообразных ходов, повадок и пр., строимых на соответствующих стилю эпохи приемах» (цит. по наст. изд.).

Итак, творчество — это акт дифференциации. Но не должно ли и **и с т о л к о в а н и е т в о р ч е с т в а** стремиться быть таким актом?

Чтобы адекватно истолковать художественное произведение, надо применить адекватный инструментарий — об этом мы говорили выше. Что же может дать нам в этом отношении столь, казалось бы, отдаленная от гуманитарного мира область, как «дифференциальный анализ»? Известно вроде бы, что этот «зверь» — откуда-то из далекой и неприступной высшей математики и что изобрел его Готфрид Лейбниц в XVIII веке. Остальное — смутно. Между тем попытки наведения мостов между дифференциальной теорией и науками о человеке имели место в истории русской мысли. Вероятно, первым опытом стало выступление известного русского математика Н. Бугаева (отца А. Белого) в 1898 г. с докладом «Математика и научно-философское мирозерцание», опубликованным тогда же в виде брошюры.

Н. Бугаев более всего известен в математическом мире своим учением о «прерывных функциях». В данном же докладе он выступил как философ, призывающий рассматривать математику как основу для соединения различных научных подходов — от естественно-научных до философских и эстетических. Самое общее определение математики, данное Н. Бугаевым, таково: это наука, изучающая сходства и различия в области явлений. Далее Бугаев разъясняет: математические величины могут изменяться двумя способами — непрерывно или прерывно. Сообразно с этими двумя способами изменения количеств функции разделяются на непрерывные и прерывные.

Соответственно, Бугаев разделяет математику на теорию непрерывных и прерывных функций — математический анализ и аритмологию (В настоящее время более общепринятое название последней области — теория чисел. — В.Ф.).

Наибольший интерес для нас представляет центральная идея Н. Бугаева — аритмология. Выделяя два типа истин, он писал: «Истины анализа отличаются общностью и универсальностью. Истины аритмологии носят на себе печать своеобразной индивидуальности, привлекают к себе своей таинственностью и поразительною красотой». Вместо аналитического «непрерывного» мирозерцания Н. Бугаев предлагает «прерывное» (аритмологию) как более целостное миропонимание. Прерывность, полагает Бугаев, всегда обнаруживается там, где проявляется самостоятельная индивидуальность, где возникает вопрос о целесообразности, где появляется эстетическая и этическая задачи. Не все факты, явления природы и общества могут быть объяснены с точки зрения одной непрерывности. В качестве примеров прерывных объектов живой и неживой природы Бугаев приводит: простое физическое тело («Каждое простое тело есть самостоятельный химический индивидуум»), химическое соединение («Каждое сложное химическое соединение есть отдельный самостоятельный индивидуум»), сочетание звуков в музыке («только определенное сочетание звуков производит эстетическое впечатление. Музыкальное чередование звуков имеет вполне аритмологический характер»), а также клеточное строение органических тел, явления индивидуального сознания, общественные события и т. п.

С идеями аритмологии напрямую связано оригинальное учение Н. Бугаева об «эволюционной монадологии». Под монадой он понимал самостоятельный и самодетальный индивидуум, неразложимый, обладающий потенциальным психическим содержанием. «Монада есть живая единица, живой элемент. Она есть самостоятельный и самодетальный индивидуум. <...> Она *жива* в том смысле, что обладает потенциальным психическим содержанием»¹⁴¹. Жизнь монады есть ряд причинных и целесообразных изменений в ее организации. Будучи «живой единицей», деятельным живым началом, она не ограничивается областью внешних форм и внешних причин. Монада имеет дело с внутренними причинами. «Внутренняя причина есть та, которая отмечается, различается и координируется внутри деятельного единства. В таком случае деятельное единство мы называем *индивидуальностью, организмом*»¹⁴².

Аритмологии не суждено было взрасти буйным цветом на ниве гуманитарного знания, как того желал Н. Бугаев. Однако некоторые его идеи все же претворились в жизнь его учениками — Павлом Флоренским и Андреем Белым. Первый посвятил проблеме прерывности свою диссертацию («Прерывность как элемент мировоззрения»), а последний реализовал наработки своего отца в стиховедении — в исследовании ритма у русских поэтов («Ритм как диалектика и “Медный всадник”» и другие работы). Для обеих идея аритмологии прошла красной нитью через все творчество, вылившись в два равнооригинальных варианта теории «символизма».

В статье «Символизм как миропонимание» А. Белый излагает сходную с бугаевской идею о несостоятельности рационалистического мировоззрения, основанного на непрерывности, и о необходимости преобразовать его на основе прерывности. «Если символ — окно в вечность, то система символов не может казаться непрерывной, как

¹⁴¹ Бугаев Н.В. Основные начала эволюционной монадологии // Вопросы философии и психологии. 1893. Кн. 17.

¹⁴² Там же.

система догматизма и критицизма, где все связано логической формой. Это ряд прерывных образов, раскрывающих разные стороны единого»¹⁴³.

П. Флоренский тоже активно пользуется терминологией дифференциальной математики, чтобы определить свое понимание символа. Символы, утверждает он, — в искусстве, в культе, в науке — всегда подлежат творческому развитию; они не готовые, механически складываемые вещи, а творчески воспроизводимые сущности: «Выражаясь механически, скажем, что символ дается отнюдь не как движение мысли и всей внутренней жизни, но лишь как некоторое дифференциальное уравнение движения, причем интеграл этого уравнения всякий раз определяется наново, сообразно с начальными условиями всего жизненного фона данной личности, данной среды, эпохи и момента; но интеграл, повторяю, надлежит жизненно определить, и тогда, личным подвигом, личным творческим усилием двинуть мысль. Выражаясь аналитически, терминами из теории форм, скажем: символом дается не та или иная кривая, а инварианты, коварианты и прочие инвариантные образования ее, самую же кривую надлежит каждому вычертить своими усилиями, и притом всякий раз по-новому» [разрядка наша. — В.Ф.]¹⁴⁴.

Таким образом, идея прерывности, взятая из аритмологии Н. Бугаева, не только дала возможность А. Белому и П. Флоренскому сформулировать учение о символе, но явилась одним из основных принципов их мировоззрения.

Дифференциальная теория в своем общем виде гласит, что все в мире устроено по-разному, все неоднородно и дифференцировано. В таком виде она была описана сначала у Г. Лейбница, затем у Н. Бугаева. Основная идея дифференциального исчисления, по Лейбницу, состоит в так называемом «методе бесконечно малых». Этот метод дает возможность делить расстояние от одного пункта в пространстве до другого на бесконечно малые отрезки. Обычный, метрический метод исчисления состоит в том, чтобы приложить к какому-либо объекту извне определенную меру, линейку и тем самым высчитать отклонение от этой меры в ту или иную сторону. Так, можно сказать, что данный отрезок равен 2,5 сантиметра, или, к примеру, 10 футам. Метод бесконечно малых делит всю длину отрезка на сколь угодно малые части, которые при подсчете величины будут иметь значимость, т. е. математический смысл, лишь между данными двумя пунктами. Другими словами, при дифференциальном подходе, беря объект и разлагая его на элементы (анализ), мы всегда соотносим эти элементы с данным, конкретным объектом, и только на основании этого соотношения мы будем выводить численный результат.

Дифференциальное исчисление впервые вводит понятие функции в математику. Функция, или дифференциал, как раз и выполняет роль соотношения размеров целого и размеров его элементов. Дифференциальное уравнение в отличие от линейного учитывает параметр предела. Предел объекта, его нижнее и верхнее значение, образует интеграл функции.

Дифференциал и интеграл — это уже величины не жесткие, а переменные, становящиеся. Жиль Делез, посвятивший Г. Лейбницу отдельную книгу («Складка: Лейбниц и барокко»), отмечает, что объектом его барочной математики становится сама вариация переменных величин. Ни в дробных числах, ни в алгебраических форму-

¹⁴³ Цит. по: *Каидзава Х.* Идея прерывности Н.В. Бугаева в ранних теоретических работах А. Белого и П. Флоренского // Москва и «Москва» Андрея Белого: Сборник статей. М., 1999. С. 34.

¹⁴⁴ *Флоренский П.А., священник.* Сочинения: В 4 т. Т.3 (1). М., 2000. С. 429.

лах не подразумевается вариативность как таковая, ибо каждый из их членов имеет определенное значение. По-иному обстоят дела с дифференциальным исчислением. «Дифференциальный остаток» служит общим пределом исчезающего отношения между двумя величинами.

Понятие объекта в дифференциальном подходе также претерпевает изменения. Он уже не определяется присущей ему внешней формой, но становится чисто функциональным, т. е. несущим функцию. Как разъясняет Ж. Делез, «новый статус объекта соотносит последний уже не с пространственной формой, т. е. не с отношением форма—материя, а с некоей временной модуляцией, подразумевающей как непрерывную вариативность материи, так и непрерывное развитие формы»¹⁴⁵. Так, по мнению Ж. Делеза, объект становится событием.

Вместе со статусом объекта меняется и статус субъекта — наблюдателя, деятеля, творца и т. д. Из стороннего и абстрагирующегося наблюдателя он превращается в точку зрения, или в то, что Г. Лейбниц назвал монадой. Каждая монада выражает собой весь мир, писал Лейбниц. Каждая точка зрения выражает более ясным образом небольшой регион мира, конечную последовательность, или серию, пишет Ж. Делез. «Каждый индивид постигает или включает в себя эту серию сообразно своему, отличающемуся от других, порядку, или “кварталу”»¹⁴⁶.

Монадология Г. Лейбница, вкупе с введенным им дифференциальным подходом к явлениям в мире, оказывается сегодня, на новом витке развития науки и искусства, по-новому актуальной методологией. И хотя массового внедрения дифференциальных методов в гуманитарное знание не наблюдается (мы, естественно, не принимаем в расчет точные науки, давно и всерьез привлекающие дифференциальное исчисление), все-таки некоторые отдельные сигналы того, что изменения в этом отношении назрели, спорадически возникают.

Так, крайне любопытную попытку привнесения дифференциального подхода к семиотике предприняла в 1960-х гг. французская исследовательница Ю. Кристева. Развиваемая ею теория «семанализа», или теория «означивающей деятельности», была нацелена на критический пересмотр понятия знака в соскоровском определении — как однозначного соответствия между двумя сущностями. Речь, заявляет Кристева, должна идти об историческом развитии знака, а также о его отношении к различным типам означивающих практик. Необходимо проведение различий между разнообразными видами означивающей деятельности. Кристева переносит акцент с интерпретации знака, с его коммуникативной сущности, на процесс его порождения, «прорастания», который имеет место внутри самого знака. «Суть семанализа заключается вовсе не в том, чтобы покинуть почву знака <...>; семанализ позволяет избирать только одну — центральную точку зрения, а именно точку зрения *подлежащей описанию* структуры, и предоставляет возможность комбинировать различные точки зрения с целью реконструкции процесса *порождения* этой структуры»¹⁴⁷.

Художественный (поэтический) текст как носитель знаков представляет собой, согласно Ю. Кристевой, динамический объект, состоящий из двух уровней, или режимов, означивания — генотекста и фенотекста. Если фенотекст — это зафиксированная средствами языка знаковая система, находящаяся «на поверхности» текста, то генотекст — глубинный уровень текста, его «бесконечное означающее». Подобно тому, как Г. Лейбниц говорил о бесконечно-малых величинах в математике, можно

¹⁴⁵ Делёз Ж. Складка. Лейбниц и барокко / Пер. с франц. М., 1997. С. 34.

¹⁴⁶ Там же. С. 46.

¹⁴⁷ Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / Пер. с франц. М., 2004. С. 294.

говорить о множестве бесконечно дифференцированных «означающих» в поэтическом тексте¹⁴⁸. Но как исчислить все эти «означающие»? Крестева вводит понятие «формулы», и, хотя оно имеет у нее некоторые аналогии с математикой, это «формула» особого рода: «*Формула*, прилагаемая к процессу зарождения, представляет собой текстовый комплекс, который, из-за того что представляет собой формулу *многократного* зарождения, то есть указывает на бесконечную множественность <...> формула — это не выражение поддающегося формулированию смысла <...>, а некий *остаток*, коррелирующий с процессом зарождения <...>»¹⁴⁹. Заметим, что «*комплексные числа*», «*остаток*» — это термины из дифференциальной теории Г. Лейбница. Крестева подчеркивает, что речь идет не о линейной последовательности знаков, а об «означивающем комплексе». Так, графический облик поэтического текста или его звуковая инструментовка являются целостными знаковыми комплексами с актуально-бесконечной значимостью. «Означивающий комплекс» маркирует множественное распределение бесконечности означивания. В лейбницевском математическом анализе *число* предстает в виде *функции*, отношения, реализуемого лишь путем последовательного приближения. Результирующий дифференциал — не просто единица, прибавляемая к другим, чтобы составить целое число, а бесконечно малая, бесконечно-разнящаяся величина. Равным образом в анализе «вместо комбинирования единиц в единое целое мы имеем дело с безграничным означающим, расставляющим дифференциалы <...> Теперь познание — это не суммирование, а процедура отчисления, исчерпания, посредством которой бесконечность приближается к вечно отсутствующему пределу»¹⁵⁰.

Обращаясь к введенному Г. Лейбницем понятию дифференциала, Ю. Крестева предлагает термин «означивающий дифференциал»: «Если текстовое значение рассматривать как исчисляющее, тогда актуализирующий его графический или звуковой элемент, с помощью которого записывается исчисляющая бесконечность, следует назвать *означивающим дифференциалом*»¹⁵¹. В поэтическом тексте зона действия дифференциала простирается от слова-знака до бесконечно-протяженного означающего. Особенно обширна и семантически насыщена эта зона в радикальных текстах Авангарда (Крестева ссылается на таких авторов, как Малларме, Лотреамон, Арто, Соллерс и др.).

К сожалению, данная линия исследований Ю. Крестевой затерялась в ряду прочих модных подходов, вышедших на авансцену в последние двадцать-тридцать лет. Между тем нам представляется, что этот вектор семиотических исследований имеет большой потенциал для настоящих и будущих разысканий в области языка и искусства. Его главный принцип и одновременно его основное преимущество можно сформулировать так. Когда перед нами такой сложный, многоаспектный и динамичный объект, как художественная система, мы можем действовать двумя различными способами. Либо изучать его путем схематизации, моделирования, сравнения с какими-либо отвлеченными образцами, известными шаблонами — «по лекалам». Этот подход соответствует алгебраическому, линейному подходу в математической теории. Его же, как правило, берут за основу все информационные теории в семиотике, а также теории, направленные на коммуникативность знаковых систем. Другой путь состоит в том, чтобы рассматривать объект, исходя из его индивидуальной формы, то есть

¹⁴⁸ Кажется, именно это или что-то близкое к этому имел в виду Велимир Хлебников, когда хотел найти в своей драме «Госпожа Ленин» «бесконечно-малые художественного слова».

¹⁴⁹ Крестева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. С. 300.

¹⁵⁰ Там же. С. 310.

¹⁵¹ Там же. С. 311.

как объект, обладающий своими границами, своими пределами, своим «горизонтом предсказуемости», со свойственными только ему конституцией, окружением, средой. В этом случае особенности объекта, его отличительные свойства, его «разница» по отношению к другим объектам, будут направляющими критериями его описания и оценки. Аналоги этого подхода мы находим в дифференциальной теории Г. Лейбница, Н. Бугаева, Ж. Делеза, Ю. Кристевой и других. Именно из-за этого обстоятельства термин «дифференциальная семиотика» нам кажется уместным и подходящим.

Оговоримся, что дифференциальный подход отнюдь не отрицает все завоевания «линейного» подхода, так же как аритмология Н. Бугаева не отрицала аналитической геометрии Лейбница, а Лейбниц, в свою очередь, не отменял открытий Декарта и Пифагора. Он вносит необходимые — и существенные — поправки к прежним подходам, указывая на многие, считавшиеся ранее темными, сложными и недоступными, уголки знания. Это, кстати, касается и такого вроде бы ясного для семиотики и языкознания вопроса, как *коммуникация*. Не вдаваясь в подробности дела, лишь заметим, что в действительности единой коммуникации на все объекты мира не существует. Тот же Лейбниц понимал это уже очень хорошо, когда размышлял о связи, т. е. коммуникации, монад друг с другом. Реанимация этой теории в настоящий момент могла бы многое прояснить в различных областях — от художественной семиотики до теоретической лингвистики...

В этой связи — в порядке заключения — приведем размышления Мартина Хайдеггера о языке человека. Солидаризируясь с В. фон Гумбольдтом и Новалисом, он считал язык непрерывным творчеством человеческого духа, «домом бытия». Дейтельное, энергичное отношение человека к собственному языку, к речи, изменяет, согласно Хайдеггеру, как самого человека, так и сам язык. Это изменение есть не что иное, как чистое творчество. В области языка — а значит, и творчества — для человека открывается многосложность элементов и взаимосвязей. Как описать эти переплетения, эти «странные очертания языка»? Вот тут-то на помощь и приходит различие, дифференциация, в словоупотреблении Хайдеггера — «разбиение», «разметка», «разомкнутость»:

«Выявляющееся здесь бессилие умственного взора постичь связующее единство языка имеет давнее происхождение. Недаром это единство осталось неназванным. Традиционные именованья того, что имеется в виду под рубрикой “язык”, именуют его всякий раз лишь в том или ином из предлагаемых им аспектов.

Назовем искомое единство в области языка разбиением. Это название зовет нас пристальнее взглянуть в собственное существо языка. “Разбить” говорится в смысле “разметить”. Мы слышим это “разбить” часто лишь в стершемся значении, как например “разбить стакан”. Между тем “разбить сад” еще и сегодня в родной речи значит: разметить, вскопать, посадить саженцы. Разбить значит разомкнуть таким образом замкнутость земли, чтобы она приняла в себя семена и побег. Разбиение есть сбрашивание черт той разметки, которое прочерчивает разомкнутое, открытое пространство языка. Разбиение — рисунок области языка, строение того показывания, внутри которого, исходя из того, о чем идет речь, размечены места говорящих и их речи, сказанного и его несказанного»¹⁵².

¹⁵² Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления / Пер. с нем. М., 1993. С. 264–265.

I.

ОТ ИСТОКОВ
ГЛУБИННОЙ
СЕМИОТИКИ
К АВАНГАРДУ
