



Владимир Валентинович Фещенко
Лаборатория логоса. Языковой
эксперимент в авангардном творчестве

Издательский текст

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=454275

Лаборатория логоса. Языковой эксперимент в авангардном творчестве: Языки славянских культур; М.; 2009

ISBN 978-5-9551-0318-1

Аннотация

Монография посвящена вопросам языкотворчества в поэзии и прозе русского и англоязычного авангарда, а также связи с этих проблем с параллельным научным экспериментом в теоретической поэтике, лингвистике и философии языка.

Содержание данной работы представляет интерес не только для лингвистов-теоретиков и филологов, но также и для широкого круга заинтересованных читателей, для которых вопросы языкового творчества и новаторства в мышлении, словесности и искусстве не являются праздным и посторонними.

Содержание

От автора	4
Вводные замечания	14
Глава 1	18
§ 1. «Языковой поворот» и «поворот к Логосу» в философии, семиотике и лингвистике рубежа XIX–XX вв	18
§ 2. «Язык как созидающий процесс»: концепции языка в лингвистике, семиотике и поэтике конца XIX – начала XX в	28
§ 3. Поэтика языка и язык поэзии: становление нового объекта исследования	33
Глава 2	49
§ 1. Понятие «языкового эксперимента»	49
§ 2. Параметры и характеристики языкового эксперимента в авангардной формации	58
Конец ознакомительного фрагмента.	62

Владимир Валентинович Фещенко Лаборатория логоса. Языковой эксперимент в авангардном творчестве

От автора

Предлагаемая читателю книга в основной ее части восходит к диссертации «Языковой эксперимент в русской и английской поэтике 1910—30-х гг.», защищенной автором по лингвистической специальности «Теория языка». Несмотря на это последнее обстоятельство, автор смеет надеяться, что содержание данной работы представляет интерес не только для лингвистов-теоретиков, но также и для широкого круга заинтересованных читателей, для которых вопросы языкового творчества и новаторства в мышлении, словесности и искусстве не являются праздными и посторонними. Языковая деятельность сопутствует любому виду человеческого общения и творчества, даже тем видам, которые на первый взгляд не связаны с языком; поэтому, как представляется, языковая проблематика, обсуждаемая в данном исследовании, находится на пересечении многих сопряженных областей культурной жизнедеятельности.

Теоретическая база работы, кроме того, позволяет от рассмотрения исторического плана проблемы – им является эпоха так называемого исторического авангарда¹ («постсимволизма») – перебросить мост на внеисторический план, при котором авангардное творчество понимается как специфическая модель языковой креативности и культурного поведения. Авангардное мышление, авангардное сознание и авангардное поведение при таком подходе могут служить камертоном истолкования языковых и культурных феноменов разных исторических вех – в том числе нашей непосредственной современности – и различной дисциплинарной и профессиональной принадлежности.

Авангард принято противопоставлять арьергарду, классическому искусству, всему традиционному и каноническому. Однако и по сей день такие оценки по отношению к конкретным явлениям искусства и культуры остаются по большей части интуитивными, неотчетливыми и не основанными на каких-либо принципах, причем не только в «наивном» обывательском сознании, но и в научных изысканиях. Зачастую под авангардом фигурально обозначается любое новомодное течение или экстравагантная крайность в искусстве и за его пределами. При этом размываются границы между столь различными явлениями, как китч, маскульт, мода, эпатаж, с одной стороны, и авангард, экспериментальное искусство, андеграунд, нонконформизм, независимая культура (ср. с таким понятием англоязычной музыкальной культуры, как indie) – с другой. При характеристике того или иного явления как авангардного обычно обращают внимание на его формальную сторону, на то, как оно воздействует на адресата своей необычностью и броскостью. Между тем до существенных особенностей авангардной ментальности, как правило, дело исследователей, критиков и обычной публики не доходит.

¹ В существующих исследованиях термин авангард во всех случаях употребляется со строчной буквы. У нас же везде далее – Авангард с прописной буквы употребляется как обозначение эпохи (ср. Античность, Средневековье, Серебряный век и т. д.) и относится к так называемому историческому авангарду 1910—30-х гг.; чтобы отличать данный историко-культурный термин от соответствующего термина теоретико-культурного, внеисторического и общепринципиального, последний дается с прописной буквы, как авангард. Мы следуем в этом Ю. С. Степанову, считающему, что «у Авангарда нет „истории“, а есть точки – прорывы из ментальной эволюции в материальную реальность» [Степанов 2004с]. Однако нами термин Авангард (с прописной) употребляется к тому периоду, в котором эти прорывы осуществлялись в массовом порядке. Ср. также с западными спорами на эту тему в [Weightman 1973]; [Bäckström 2001].

В то же время нельзя не отметить, что спорадические попытки сущностного обоснования понятия авангарда предпринимались, что любопытно, еще задолго до начала периода «исторического» авангарда. Так, во французском художественном контексте слово авангард бытовало уже с первой трети XIX века. Впервые это употребление встречается у французского общественного деятеля О. Родригеса в его эссе 1825 г. «Художник, ученый и рабочий», в котором тот призывает художников «стать в авангарде человечества», ибо «искусство обладает силой скорости и непосредственности», которая так необходима в социальных, политических и экономических реформах. Этот призыв – сознательно или бессознательно – был взят на вооружение французскими художниками-импрессионистами. И хотя серьезного значения понятию «авангард» в то время все же не придавалось, именно из среды художников и художественных критиков он переключался в дальнейшем в эссе американского искусствоведа К. Гринберга «Авангард и китч» 1939 г. Именно в этой работе, уже на исходе «исторического» бытования авангарда, это понятие приобрело статус термина, отграничивающего его от прочих моделей в культуре (арьергарда, китча, масскульта, классического искусства). Примерно в те же годы чешский лингвист, семиотик и философ Я. Мукаржовский в своей статье «Основные принципы авангарда» сформулировал ряд структурных особенностей и тенденций авангардного искусства, отметив в качестве его закономерности стремление к взаимопроникновению и скрещиванию разных художественных практик. В дальнейшем, в 1950—80-е гг., стали преобладать те «теории авангарда», которые делали акцент на социальных, идеологических и психоаналитических параметрах авангарда (Р. Поджоли, П. Бюргер, Ю. Кристева). И хотя предметом их интереса становилась особая авангардная ментальность и даже – в случае с Кристевой – языковая революционность, систематического обоснования природы авангардного творчества в указанных концепциях не обнаруживается.

У нас в стране попытки общекультурного осмысления авангардного наследия – преимущественно отечественного, русского – стали предприниматься только в самое последнее время. Что не удивительно, ибо значительная доля этого наследия только в 1990-е гг. была извлечена практически из небытия и введена в активный оборот. Среди авторов, систематически изучающих в настоящее время историю русского авангарда не без попыток концептуализации самого феномена, необходимо назвать таких исследователей, как Д. Сарьянов, В. Турчин, А. Якимович, Е. Бобринская, И. Васильев, И. Сахно, И. Иванюшина, Т. Казарина, Ю. Гирин и др. Однако выходы на теоретические и концептуальные обобщения здесь достаточно окказиональны – больше видна сосредоточенность на конкретных фактах и связях исторического плана. Разумеется, не стоит умалять вклад в осмысление авангарда, вносимый проводящимися время от времени научными конференциями. Особо хотелось бы отметить три мероприятия последнего времени, на которых теоретические вопросы авангардоведения занимали не последнее место – семинар Пушкинского Дома «Русский литературный авангард – от границ явления к границам термина» в Санкт-Петербурге (материалы на данный момент готовятся к печати); круглый стол московского Никитского клуба на тему «Мир вокруг нас: авангард и традиции в единстве и противоречии» (см. издание материалов: Никитский клуб. М., 2006); а также российско-французский коллоквиум «Утрата оснований: Авангард и современное искусство», имевший место в Государственном центре современного искусства в Москве (первые два имели место в 2005 г., последнее – в 2008-м).

Лишь в трех отечественных работах самых последних лет нам видится прецедент «теоретического поворота» в авангардоведении. Во-первых, упомянем основательную работу Н. Сироткина «Проект семиотической теории авангарда» (2003, не издана), название которой говорит само за себя. В данном исследовании на материале поэзии русского и немецкого авангарда применяется учение о знаке Ч. Пирса. Во-вторых, представляет интерес новейшая книга известного поэта и культуролога С. Бирюкова «Авангард: модули и векторы» (2006), содержащая определение авангарда как «системы напряженного авторского отношения с

языком». Хотя этот тезис автора выглядит несколько импрессионистичным и иллюстрируется скорее в историко-культурном аспекте, сам аргумент о внеисторичной природе авангарда доказывается достаточно убедительно. Наконец, стоит отметить совсем недавнюю (2007 г.) работу А. Чернякова «Метаязыковая рефлексия в текстах русского авангардизма 1910—20-х гг.», защищенную в качестве диссертации, в которой на солидной лингвистической основе осуществляется анализ метаязыковой рефлексии в так называемой поэтической филологии авангардизма.

Хотелось бы отдельно выделить опыт теоретической рефлексии об авангарде у двух современных западных ученых. Первый из них представлен в книге французского филолога и историка искусства Ф. Серса «Тоталитаризм и авангард. В преддверии запертого» (2001, изд. на рус. 2004). Авангардные течения первой половины XX века автор определяет как «радикальный» («первоначальный», «основополагающий») авангард, пытаясь на различном материале сформулировать «глубинное единство авангардистской позиции» и проанализировать «мыслительный механизм», способ познания, свойственный авангардному движению. Такой ракурс позволяет в достаточной мере теоретизировать авангард *suī generis* – как общекультурное явление, по целому ряду оппозиций дифференцируемому от других систем мышления, таких как тоталитаризм и коммерческое искусство. Сходную задачу по определению сущности авангардного мирозерцания ставит себе чешский семиотик и авангардовед М. Грыгар, следующий в своих исследованиях идеям своего старшего соотечественника Я. Мукаржовского. Если Ф. Серсе придерживается философско-аналитического типа рассуждения об авангарде, то чешский ученый в своей программе реализует последовательный структурно-семиотический метод, разрабатывая «семиотическую модель авангарда». В работах, собранных в русском издании М. Грыгара (Знакотворчество: Семиотика русского авангарда. СПб., 2007), различные авангардные манифестации рассматриваются как проявление общей для всего авангарда модели художественных систем и коммуникации.

Учитывая перечисленные выше теоретические шаги, мы в настоящей работе задаемся целью, не забывая о целостности и многообразии авангардной модели мира и творчества, сузить фокус внимания до лингвосомиотического и лингвофилософского взгляда на сущность авангардного *modus vivendi*, *modus operandi* и *modus loquendi*. В качестве базового концепта, служащего инструментом в описании заявленной проблемы, мы принимаем понятие «языкового эксперимента». Авангардное творчество рассматривается при этом с точки зрения его экспериментально-лингвистической составляющей. На примере языковых преобразований, фиксируемых на различных уровнях словесного материала в авангардной поэтике, нами описывается феномен языкового эксперимента как всеохватывающего процесса семиотической трансформации наличного языка (литературного, поэтического, художественного), ведущего к трансформации способа познания мира, стоящего за этим языком.

Указание на экспериментальную природу авангардной революции присутствует в названиях некоторых изданий по русскому авангарду, вышедших за рубежом в последние десятилетия, см, например: *Shadowa L. A. Suche und Experiment. Aus der Geschichte der russischen und Sovjetischen Kunst Zwischen 1910 und 1930. Dresden, 1978*; *The Great Experiment: Russian Art 1863–1922. L., 1962*; *The Russian Experiment in Art, 1863–1922. N. Y, 1986*; *Stites R. Revolutionary Dreams: Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution. N. Y; Oxford, 1989*; *Laboratory of Dreams: The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment. Stanford, CA, 1996*. Эпохой «творческого эксперимента» назвал этот период в истории культуры авторитетный английский филолог-классик Сесил Морис Боура еще в 1940-х гг., на самом исходе периода (*Bowra C. M. The creative experiment. L., 1949*). В этих изданиях уже присутствуют важные положения о близости художественной и научно-исследовательской деятельности в эпоху исторического русского авангарда. Однако аналогии

между научностью и искусством здесь лишь намечаются, но не подводят к главному принципу, связывающему эти две области в единый авангардный творческий опыт. Мы полагаем, что общим знаменателем, через призму которого возможен анализ художественных и научных практик в «эпоху поиска и эксперимента», является понятие языкового эксперимента.

На волне сближения методов науки и искусства в начале XX в. проблематика эксперимента возникает одновременно в различных гуманитарных науках – эстетике, стилистике, поэтике и лингвистике. Эксперимент выступает как принцип опытной, целенаправленной обработки материала (в данном случае – языкового материала), смыкаясь по своим формальным и функциональным признакам с художественным экспериментом в поэзии и прозе. Языковой эксперимент определяется нами как языковая деятельность по исследованию возможностей языка, при этом как эстетических возможностей, так и эвристических. Эксперимент как метод представляет собой системное явление, основанное на качественном изменении исходного языкового материала, на смещении языковых пропорций в его структуре, с целью его преобразования.

Эксперимент в области словесного творчества, заявивший о себе в первые десятилетия двадцатого века, мы рассматриваем в рамках *авангардной формации* (термин введен А. Флаккером, см., например, [Glossarium der russischen Avantgarde 1989]) – целостной культурной среды, охватывающей собой в одно и то же время и обширные факты *поэтического языка* (символизм, кубизм, кубофутуризм, будетлянство, вортицизм, конструктивизм, абсурдизм), и сопутствующие им факты *художественного языка* – от живописи (М. Матюшин, П. Филонов, В. Кандинский) до музыки (А. Скрябин, А. Авраамов, А. Лурье), и *теоретические концепции*, направленные на осмысление этих фактов (научная поэтика и искусствознание, экспериментальная лингвистика и стилистика, художественная семиотика). Все перечисленные области функционирования языкового эксперимента как своего рода «меры» авангардного творчества служат предметом рассмотрения в предлагаемом исследовании.

* * *

В заглавие книги, помимо собственно ее темы, мы сочли нужным включить одну основополагающую метафору-формулу, риторически обрисовывающую главный сюжет принятого исследования, – Лаборатория логоса.

Эксперименты, как известно, ставятся либо в лаборатории, либо в полевых условиях. Тот грандиозный языковой эксперимент, который был поставлен в авангардную эпоху, в качестве «лаборатории» и «полевых условий» рассматривал не просто лист бумаги, мастерскую художника или киностудию (см. книгу о русском конструктивизме: *Лаврентьев А. Лаборатория конструктивизма. Опыты графического моделирования*. М., 2000). Лабораторией был для авангардного художника, без преувеличения, весь мир, вся окружающая реальность. По мнению Дж. Боулта и О. Матич, составителей упомянутого выше сборника *Laboratory of Dreams*, творчество было для художника авангарда «лабораторией мечтаний». Без сомнения, фантастичность, утопичность мышления была присуща большинству авангардных начинаний (см. работу немецкого ученого: *Langer G. Kunst – Wissenschaft – Utopie. Die «Ueberwindung der Kulturkrise» bei V. Ivanov, A. Blok, A. Belyj und V. Chlebnikov*. F. am M., 1990; совсем недавно (в 2008 г.) вышедшую в Белграде книгу сербской исследовательницы Амры Латифич «Парадигмы русского авангарда и постмодернистского искусства», соответствующие главы которой посвящены проблеме русской авангардной утопии; а также каталоги известных международных выставок русского авангарда: *Die Konstruktion der Utopie: ästhetische Avantgarde und politische Utopie in den 20er Jahren*. Marburg, 1992 и *Великая утопия. Русский авангард 1915–1932: Каталог выставки*. М., 1993), но не утопичен ли заведомо любой эксперимент, который ставит ученый-естественник в своей лаборатории? Ведь

любой эксперимент – научный либо художественный – это, пользуясь фразой из Маяковского, – «езда в незнаемое». Для русских футуристов лабораторные искания были неразрывно связаны с выходом в окружающий мир, в творчество «на улицах» (см. статью Давида Бурлюка «От лаборатории к улице (эволюция футуризма) // Творчество (Владивосток), № 2, 1920»), Авангардный эксперимент, как видится, заключался в том, чтобы заглянуть за пределы наличного опыта, познать скрытые законы устройства мира. Языковой эксперимент как составляющая авангардного творчества ставит себе целью заглянуть за границы языка, чтобы познать скрытую за языком бездну реальности. Тайна логоса, скрытая за покровом языка, – вот что увлекло за собой сразу целую генерацию экспериментаторов, практиков и теоретиков художественного слова первых десятилетий XX века.

В силу всеохватности языкового эксперимента в авангардном творчестве, предметом опытной обработки могли становиться самые разные лингвистические и семиотические категории. Если на раннем этапе русского авангардного символизма и футуризма внимание было обращено к отдельному слову (слово-символ, слово как таковое, словотворчество), а на более позднем – к языку как универсальной системе знаков (языкотворчество, «звездный язык», «азбука ума»), то к 1930-м гг. «осаде» и сомнению подверглась сама способность языка выражать содержание мира, сами механизмы смыслообразования оказались под вопросом (бесмыслица, «немой язык», абсурд). В англоязычном авангарде были представлены два полюса – один из них можно назвать «максималистским» (вавилонская поэтика Дж. Джойса), а другой – «минималистским» (ритмическая грамматика Г. Стайн). У каждого автора на первый план выступает тот или иной аспект или уровень языкового эксперимента, но в целом можно сказать, что сущность авангардного поиска состоит в переосмыслении всех категорий языкового выражения. Подобный процесс наблюдается и в современной авангарду философии языка – фактически именно в этот период лингвистика впервые формирует свой категориальный аппарат, делая язык полноценным и независимым объектом исследования.

Многообразие авангардного опыта в его языковой реализации может быть передано только в каком-то синтетическом общем понятии, которое включало бы в себя частные понятия, такие как язык, слово, образ, понятие, смысл, мысль, сознание и т. п. Таким сверхпонятием как раз и является *логос*, в своем изначальном древнегреческом синкретичном многообразии значений. Согласно словарю, слово *logos* могло принимать в греческом языке одновременно такие значения, как слово, речь, высказывание, предложение, смысл, знак, понятие, суждение, разум, сознание. В целом *логос* понимался в древнегреческой философии как некоторый разумный принцип бытия, как формообразующая субстанция, определяющая строй всех вещей, мыслей и чувств. Не случайно одним из значений этого слова было «числовое отношение»: «число», «мера», «счет», «ритм», «отчет» (*lógon didónai* – «отдавать отчет»). Как поясняет С. Аверинцев, «логос – это сразу и объективно данное содержание, в котором ум должен „отдавать отчет“, и сама эта „отчитывающаяся“ деятельность ума, и, наконец, сквозная смысловая упорядоченность бытия и сознания; это противоположность всему безотчетному и бессловесному, безответному и безответственному, бессмысленному и бесформенному в мире и человеке» (из статьи в Большой Советской энциклопедии). Понятно поэтому, почему это слово могло принимать столь разноликие смыслы, скрепленные тем не менее в сознании древних греков единым прототипическим значением. И «язык» – лишь одно из производных значений «логоса». Как красноречиво выразился в этом отношении Х.-Г. Гадамер, у древних греков «язык заложен в логосе» («Истина и метод», глава «Язык и логос»).

Гераклит, введший термин *логос* в философию, изображает его как ту субстанцию, познание которой требует совершенно особых усилий и предполагает изменение обыденных установок сознания. Об этом важнейший фрагмент Гераклита, переделанный Секстом

Эмпириком: «Хотя этот логос существует вечно, люди не понимают его – ни прежде, чем услышат о нем, ни услышав впервые. Ведь все совершается по этому логосу, а они уподобляются невеждам, когда приступают к таким словам и к таким делам, какие я излагаю, разделяя каждое по природе и разьясня по существу. От остальных же людей скрыто то, что они делают бодрствуя, точно так же как они свои сны забывают». Уже у древнегреческого философа обозначается тот фундаментальный разрыв, который в ситуации авангарда начала XX в. приобретет особую силу – разрыв между словом обыденным, понятным, и словом запредельным, непонятным, тем, которое необходимо постичь. Вообще логос понимается в древнегреческой и – позднее – в средневековой философии как глубочайшее единство слова и мысли и находится в сердцевине дискуссий о соответствии языка и мышления, объекта и его сущности. А. Ф. Лосев отводит центральное место связи между внутренней и внешней стороной языкового знака в определении понятия логос: «Логос – непере译имый и один из самых оригинальных и популярных терминов античной и средневековой философии, обозначающий такое единство мышления и языка, которое доходит до их полного тождества. Условно и описательно его можно было бы перевести „мысль, адекватно выраженная в слове и потому неотделимая от него“ или „слово, адекватно выражающее каковую-нибудь мысль и потому от нее неотделимое“. <...> Вообще же ни при каком контексте нельзя забывать указанного глубочайшего единства мысли и слова» (Лосев А. Логос // Философская энциклопедия. Т. 3. М., 1964. С. 246–247), см. также статьи: Раков В. П. Миф, меон и логос: (Риторическое слово в художественных произведениях и письмах А. Ф. Лосева из лагеря) // «Серебряный век». Потаенная литература: Межвуз. сб. науч. тр. Иваново, 1997; и Денн М. От науки о логосе к топологии двух видов познания // Вестник Московского ун-та. Сер. 7. Философия. 2003, № 1. Диалектика слова и мысли станет в творчестве авангарда ключевой константой, определяющий поэтики различных направлений и авторов. Логос как речь самой природы, скрытой сущности мира, – «глагол, растящий сам себя» – окажется в новом авангардном сознании искомой первореальностью, с помощью которой станет возможным преобразование привычного мира (ср. у Хлебникова: «Слово управляет мозгом, мозг – руками, руки – царствами»).

Дальнейшая, послегераклитовская эволюция концепта «логос» утрачивает свое онтологическое содержание. Однако стоицизм возвращается к понятию логоса как единого начала всех явлений мира. Здесь же появляется и значение логоса как *logos spermatikos*, как творчески-созидающего принципа. Логос у стоиков – творческая идея вещей, «провидящее слово», которое мы находим позже в книге Бытия и псалмах (см. об этом у Ю. С. Степанова в статье «Слово» со ссылками на Н. Лосского и С. Трубецкого – Константы: Словарь русской культуры. 3-е изд. М., 2004. С. 381–400). Отсюда остается лишь один шаг до учения о Логосе в христианстве, определяемого начальными словами Евангелия от Иоанна «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог». Логос переосмыляется уже как слово личного и «живого» бога, окликавшего этим словом вещи и вызывающего их из небытия. Отождествление Логоса со второй ипостасью Бога – «Богом-Сыном» – вносит в это понятие важный персоналистический момент, который в русском религиозном ренессансе и авангардном жизнестроительстве XX в. будет играть определяющую роль. С одной стороны, это выразится в деятельности имяславского движения и в жарких спорах о тезисе «Имя Божие есть сам Бог» (более светское, лингвофилософское преломление которого зафиксировано в формуле П. Флоренского «Слово есть сам говорящий»), с другой же стороны – в философии слова как личности и личности как слова, в разных своих вариантах проявившейся у целого ряда теоретиков и практиков авангарда (ср. у А. Белого: «Ибо я – слово, и только слово»),

В начале XX века в русской философской мысли наблюдается новый значительный «поворот к Логосу». Большое влияние оказывают книга богослова М. Муретова «Философия Филона Александрийского в отношении к учению Иоанна Богослова о Логосе» (М.,

1885), и книга С. Трубецкого «Учение о Логосе в его истории» (1900, опубл. 1906). Намечаются две линии противостояния: с одной стороны, православно-религиозная (В. Эрн, П. Флоренский), с другой – научно-рационалистическая, ориентированная на западную философию (Б. Яковенко, А. Белый, Ф. Степун – см. статью последнего: *Степун Ф. Логос // Труды и дни. 1912. № 1*).

Последняя линия группировалась вокруг журнала «Логос», выходявшего в 1910–1914 гг. в России, а также вплоть до 1930-х гг. в Германии, Чехии и Италии и под знаменем понятия логоса стремилась поставить философию на рельсы строгой науки, свободной от внефилософских влияний. Настаивая на автономии философского знания, идеологи этого направления тем не менее мыслили философию как синтетическую область человеческого духа, опирающуюся на широкий культурный фон, включающий в себя науку, искусство, общественную мысль и религию (см. подробнее в сборнике материалов: «Логос» в истории европейской философии: Проект и памятник. М., 2006). Хотя понятие логоса, вынесенное в заглавие журнала, само по себе не получило развития на страницах данного издания, оно несомненно держалось в уме авторами и редакторами как символ синтеза, выраженного в стремлении философски понять и словесно изобразить многообразный живой опыт современности.

С противоположного – православно-религиозного – крыла сразу же после появления в печати первых выпусков «Логоса» раздается боевой возглас в защиту христианского понимания Логоса. В статье В. Эрн «Нечто о Логосе, русской философии и научности» (1910), а затем в его же книге, характерно названной «Борьба за Логос» (1911), рационализму «западников» противопоставляется «логизм», исконно присущий, по мнению автора, русскому православному мирозерцанию. На вооружение Эрном берется «божественная» концепция Логоса, ведущая к ап. Иоанну и Филону Александрийскому. «Λόγος, – пишет Эрн, – это предвечное определение Самого Абсолютного. <...> Бог, непостижимость Которого даже над новой землей грядущего Царства навеки раскинется *тайнством* нового неба – Бог христианства *изначально* был Логосом *εν αρχη ην ο Λόγος*. Предвечно сущее Слово, Которое Само о Себе говорит: Аз есмь сый, явилось тем творческим принципом, в Котором и Которым сотворено все существующее. Вселенная, космос, есть раскрытие и откровение изначально сущего Слова. Будучи этим раскрытием и откровением, мир в самых тайных недрах своих „логичен“, т. е. сообразен и соразмерен Логосу, и каждая деталь и событие *этого* мира есть скрытая *мысль*, тайное движение всепроникающего божественного Слова. Логос как начало *человеческого* познания не есть Логос другой, отличный от Логоса существенно-божественного. Это *тот же самый* Логос, только в разных степенях *осознания*». Таким образом, логология христианской традиции здесь выступает в поддержку «логизма» как иррационального опыта познания мира в противовес «логицизму», отрицающему божественный промысел в пользу рационального метода постижения реальности.

Столкновение двух противоборствующих линий интерпретации логоса/Логоса² в русской культуре начала XX в. свидетельствует о том, что это понятие, восходящее, с одной стороны, к древнегреческой мысли, и с другой – к христианскому учению о Боге-Логосе, оказывается на перекрестке многих, порой самых непримиримых, гуманитарных дискуссий того времени (см. работу: *Бонецкая Н. К. Борьба за Логос в России в XX веке // Вопросы философии. 1998. № 7*, в которой, в частности, приводятся взгляды немецкого философа Р. Штейнера на Логос как космическое Слово, повлиявшие впоследствии на эволюцию логологии А. Белого; ср. также о современном состоянии дискуссий о Логосе в философии в

² Здесь и далее термин «логос» относится к до-христианскому (со строчной буквы) и не-христианскому его употреблению, а Логос (с прописной) – к христианскому его смыслу. Между тем, поскольку с начала XX в. эти два смысла начали сливаться, по отношению к «повороту к Логосу» в эту эпоху я использую прописной вариант как термин более широкого и общего порядка.

критическом обзоре: *Гальцева Р.* Борьба с Логосом. Современная философия на журнальных страницах. Предварительные итоги XX века // *Новый мир*. 1994, № 9). Согласно Т. Зейфриду, течения мысли первых десятилетий XX в. образуют «русскую культуру Логоса» (см. главу «Русская культура Логоса в начале XX в.» в книге: *Seifrid Th.* *The Word Made Self. Russian Writings on Language, 1860–1930.* Ithaca; L., 2005). При этом концепт Логоса в понимании новой культуры вбирает в себя не только общефилософское значение, но и более специальное – лингвистическое и поэтическое. В наибольшем масштабе этот «поворот к Логосу» выразился в творчестве и поэтике А. Белого. Как отмечает Т. Зейфрид, Белый совмещает в своей концепции Логоса линию А. Потебни (концепция слова как символа) и линию христианского богословия (антропоморфность Логоса). Философия языка А. Белого распространяет это совмещение двух концепций логоса / Логоса на ряд более широких антропоморфных описаний языка – характерным образом акцентируясь на таких темах, как воплощение или смерть и перерождение языка, – которые хотя и лишены отчетливо религиозных значений, тем не менее имеют явную связь с учением о воплощении Христа, которое находится в центре христианской концепции Логоса. Такое слияние религиозных и лингвистических учений приводит и к заглавию программной статьи русской формальной школы «Воскрешение слова» (1914) В. Шкловского, равно как и к множественным метафорам «живого» и «мертвого» слова в русском авангарде. По замечанию С. Кэссиди, в силу такой зыбкости и неоднозначности природы логоса и природы слова, колеблющегося между богословскими и прочими (научными и художественными) значениями, философия языка в России всегда, и в особенности в начале XX в., эксплицитно или имплицитно была связана с теологией и православной логологией (*Cassedy S.* *Flight from Eden: The Origins of Modern Literary Criticism and Theory.* Berkeley, 1990. P. 104).

«Новая словесность», «революция языка», «разложение слова», «пересоздание грамматики», «семотрясение» и «семиургия», «словотворчество» и «знакотворчество», «поэтическая критика разума», «новое измерение мышления», «становление нового человека» – все это различные обозначения того языкового поворота и логософского переворота, который сопутствовал многообразным проявлениям авангардного эксперимента. В совсем недавней работе Д. Л. Шукурова «Концепция слова в дискурсе русского литературного авангарда» (СПб.; Иваново, 2007), защищенной как докторская диссертация, применяется новаторский подход, рассматривающий влияние на отечественную авангардную традицию того контекста эпохи Серебряного века, который был связан с идеей Логоса в русской культуре. Им прослеживается возрождение первозданного Логоса в истории и культуре русского экспериментального мышления, при этом, как отмечается, «типология авангардного слова строится на различной степени участия в его структуре логосных и меональных начал» (с. 285). В нашей же работе судьба Логоса в русской и английской авангардной культуре анализируется с точки зрения философии языка и общей семиотики.

Возникшие на рубеже XIX–XX вв. лингвофилософские и логологические концепции, рассматривающие язык как творческий процесс, а Логос – как словесно-творческий принцип мышления, предопределили не только «языковой поворот» в философии и становление лингвистической поэтики («новой поэтики языка») в XX в., но и пути художественных исканий в новаторской литературе первой половины XX столетия («новый поэтический язык»). Идеи В. фон Гумбольдта, К. Фосслера, А. Потебни, Д. Овсянико-Куликовского, А. Ветухова, В. Брюсова, А. Белого, Вяч. Иванова, О. Мандельштама сформировали взгляд на язык как на а) действенный *инструмент* художественного и научного творчества; б) самоценный *объект* и *материал* художественного опыта (в области слова такая установка выразилась в формуле В. Хлебникова «Слово – пядьцы, слово – лен, слово – ткань»). «Самодеятельность творческой силы языка» (В. фон Гумбольдт) была осознана как новый *научный предмет*,

требующий тщательного изучения методами различных дисциплин, и как продуктивный художественный метод, открывающий новые возможности выразительности и познания.

Описываемый процесс получил отражение в концепции П. Флоренского об антиномии языка. Антиномия языка, согласно ему, это равновесие двух начал – эргона и энергеи, и это равновесие должно соблюдаться в языковом творчестве. Флоренский осознавал попытки авангардных экспериментов как кризисное явление в эволюции языка. С одной стороны, им критикуются искусственные языки, в большом количестве создаваемые в ту эпоху. Пафос таких философских языков – рациональность, противостоящая природе Логоса: «попытка творить язык, когда он не творится, а сочиняется, – разлагает антиномию языка. Живое противоречие диссоциируется; тогда получает перевес либо сторона *ergon*, либо сторона *energeia*» («Антиномия языка»). Другой путь «порчи языка», с точки зрения Флоренского, следует от энергетической природы языка: «Язык стихийен, следовательно, неразумен, и потому надо сочинить свой язык, разумный, – гласит неверие в разумность Слова; язык разумен, следовательно – безжизнен и несуществен, и потому надо извести из недр своих – новый язык, нутряной, существенный, заумный, – требует неверие в Существование Слова». Здесь – полемика с языковыми экспериментами футуристов, подвергающих слово лабораторной обработке в поисках нового, более совершенного языка. Характерно для нас здесь не негативное отношение Флоренского к экспериментально-языковым процессам, а сам факт осмысления богословом и философом авангардно-поэтического творчества. И, между прочим, при всем критическом отношении к «порче языка» футуристами, в примерах из будетлянской поэзии Флоренский тем не менее признает наличие логоса, «хотя по-иному, чем в обычной речи», т. е. логоса преобразованного, лабораторного (см. о логологии Флоренского в кн.: *Половинкин С. М. П. А. Флоренский: Логос против Хаоса. М., 1989*).

Наконец, самого большого напряжения пересечение учения о Логосе и языкового эксперимента достигает в творчестве А. Белого, в особенности в его поэме-трактате «Жезл Аарона». Он, так же как и Флоренский, отталкивается от критики футуристических экспериментов, опустошенных, с его точки зрения, от Логоса: «И поэтому для законного слова все звуки природного слова – суть фавны; футуризм языка здесь внушает панический ужас. Наоборот закон, Логос, мертвящим морозом грозит футуризму; слово-лед, слово-пламень, сталкиваясь, рождает лишь пар да туман». Для Белого сущность слова-Логоса выразима лишь в мифе – мифе о слове: «в нем, по-моему, схвачена символика тайных действий, текущих внутри корня слова. Он – слово о слове». В слиянии звуковой природы слова и его логического смысла видится ему «мудрость высшего герметизма»: «Футуризм и логизм (звуки слов, смыслы слов) примиряемы в наши дни не возвратом к природе первично рожденного слова и не возвратом к первично-рожденному мифу, а углублением, обострением антиномии слов до сознания, что место логики не в том плане, где логика положила свое бытие, а в ином, более коренном, – до сознания, что звуковая значимость не есть форма гласящего звука, а – смысл его; может быть в смысле звука и в смысле конкретно-логическом пересечение звука и логики явит подземное слово в дневном своем виде; может быть смысл абстрактного термина зацветет, точно жезл Аарона». Антиномия языка по Флоренскому оказывается, таким образом, снятой в соединении внешнего слова и внутреннего Слова, которое, согласно А. Белому, и рождает новую поэзию Логоса: «... мистика Имени и фонетика Имени – соединяются в нас по-новому в Слово: и это Слово есть Логос, но Логос – конкретный, рождаемый внутренним словом к произнесению вслух; Он распинается в нас на половинках когда-то единого слова, как на страстных перекладах Жизненного креста. Он же – должен воскреснуть, как Разум, чтобы озарить нам поэзию».

Но на А. Белом не заканчиваются поиски совершенного Логоса, с него лишь начинается процесс экспериментации с ним; и весь авангард являет собой одну грандиозную «Лабораторию Логоса».

* * *

Эта книга обязана своему замыслу, созреванию, написанию и появлению некоторым людям, которым хотелось бы выразить здесь благодарность. Прежде всего, моему бессменному и неутомимому наставнику по науке и жизни Ю. С. Степанову. Кроме того, моим строгим, но неизменно благожелательным коллегам по сектору теоретического языкознания Института языкознания РАН, в особенности – В. З. Демьянкову. Моим рецензентам Н. А. Фатеевой и А. Н. Барулину – за внимательное и «понимающее» прочтение работы на стадии диссертации. Все критические и стимулирующие замечания, высказанные в их отзывах, были учтены в данной работе. Благодаря конференциям, регулярно организуемым Н. А. Фатеевой в Москве и Корнелией Ичин в Белграде, многие положения этого исследования прошли хорошую апробационную школу. С признательностью также хочется вспомнить В. П. Григорьева, до последних дней интересовавшегося вызреванием моего сочинения и, помимо этого, предпославшего к нему остроумный стихотворный эпиграф, который, увы, не сохранился по причинам компьютерного сбоя. Помимо этого, огромное спасибо И. Языкову за любезно предоставленный фрагмент его новой работы «Ярмарка языков», оказавшейся столь созвучной замыслу моей книги, для оформления переплета, и А. Павловскому – за его четкий и чуткий глаз фотографа. И конечно, я в неменьшей степени благодарен своим друзьям и близким за поддержку в моих делах.

Вводные замечания

*Россия не страна, а экспериментальная лаборатория Господа
Бога.*

Николай Бердяев

*Мистики пишут: «Логос,
Это всемогущество. От господ бога-с».*

Владимир Маяковский

*Кто поднимет слово и покажет его времени, как священник
евхаристию, —*

будет вторым Иисусом Навином.

Осип Мандельштам

Монография посвящена вопросам языкотворчества в поэзии и прозе русского и англоязычного авангарда, а также связи этих проблем с параллельным научным экспериментом в теоретической поэтике и лингвистике. Выполненное в лингвосемиотическом ключе, настоящее исследование опирается на научные данные различных отраслей: лингвистической поэтики (В. В. Виноградов, Г. О. Винокур, В. П. Григорьев, Л. А. Новиков, О. Г. Ревзина, Н. А. Фатеева), философии языка и философии имени (П. А. Флоренский, Г. Г. Шпет, М. М. Бахтин, В. Н. Волошинов, М. Хайдеггер, Ж. Делёз, Ю. С. Степанов, В.И. Постовалова), семиотической эстетики (А. Ричарде, Р. Якобсон, Я. Мукаржовский, Р. Барт, Н. Гудмен, У. Эко, Ю. М. Лотман), логического анализа языка (Б. Рассел, Л. Витгенштейн, Н. Д. Арутюнова).

Общая (теоретическая) лингвистика постоянно расширяет свои горизонты и создает новые области исследования. Одной из самых актуальных областей является в настоящее время пересечение лингвистики и теоретического изучения поэтического языка. Смена парадигм в языкознании в сторону все большей антропологизации, направленности на человека говорящего, отвечает сходным процессам в лингвистической поэтике. В последней все большую распространенность получают, с одной стороны, идиостилевые, целостные исследования творчества писателей и поэтов, и с другой стороны, разыскания в области интеридиостилистики, т. е. сопоставления различных индивидуально-языковых систем. При этом в зоне повышенного интереса исследователей в самое последнее время оказываются языковые системы экспериментального характера. В художественном эксперименте как особом случае реализации поэтического языка наиболее остро ставятся все традиционные проблемы лингвистического знания. В основе художественного эксперимента лежит творческий процесс максимального раскрытия языковых возможностей. Кроме того, языковой (лингвопоэтический) эксперимент позволяет осмыслить такие явления, как границы языка и сознания, взаимодействие различных художественных языков, возможность создания единого языка науки и искусства.

Языковой эксперимент понимается в данной работе как речевая деятельность, направленная на художественное и/или научное исследование собственных эстетических и познавательных возможностей. Сферой действия языкового эксперимента может быть не только художественно-литературный опыт, но вообще любые формы интеллектуального творчества: философия, научная поэтика, изобразительные искусства, театральное творчество, музыка. При этом процесс метаязыковой рефлексии может иметь место как в структуре самих произведений искусства, так и в теоретических работах художников.

Учитывая все вышеперечисленные сферы реализации языкового эксперимента, имеет смысл говорить об этом явлении как о междискурсивном, то есть сопряженном с поэти-

ческим, художественным и теоретическим дискурсами одновременно. Ввиду этого настоящее исследование мыслится как междисциплинарное, затрагивающее такие дисциплины, как общая теория языка, эстетика словесного творчества, философия слова и языка, семиотика творчества.

Изучение художественного языкотворчества, эстетической области словопреобразования призвано заострить некоторые проблемы в учении о языке, в частности ответить на вопрос об эстетических и эвристических потенциях языка, о природе творящего сознания, об особенностях внутренней коммуникации. В связи с тем, что на протяжении многих десятилетий в отечественном языкознании господствовала идеологическая теория языка как отражения внешней действительности, и с тем, что эстетика языкового творчества сводилась к поверхностному идейно-литературному разбору произведений, «лояльных» по отношению к соцреалистическому канону, обращение к теме подобного плана в научной среде было затруднено. Адекватному раскрытию ее препятствовало также общенегативное отношение к авангардной модели творчества, сохраняющее свои позиции и по сей день; равно как и недостаточное накопление информации по соответствующей тематике. Ощущается необходимость изучения проблемы языкового эксперимента в новых ракурсах, с привлечением новых методов, как общенаучных, так и внутри-лингвистических.

В 1910—30-е гг. в отечественной словесности сформировался – одним из первых в мире – особый теоретический подход к языку художественной литературы. В трудах Г. Г. Шпета, Р. О. Якобсона, Б. М. Энгельгардта, Г. О. Винокура, Ю. Н. Тынянова, Б. А. Ларина, В. В. Виноградова и других ученых были выработаны принципы исследования художественной речи как одной из разновидностей языков культуры. Русскими «формалистами» была выделена особая «поэтическая функция языка» (Р. О. Якобсон), проявляющаяся в «рефлексивности слова», в его «обращенности на само себя» (Г. О. Винокур), предполагающая «интроверсивное» отношение к вербальным знакам как единству означающего и означаемого. В соответствии с этим поэтика была осознана как отдельная дисциплина, находящаяся на пересечении лингвистики и семиотики (поэтика, по Р. О. Якобсону, это «лингвистическое исследование поэтической функции вербальных сообщений в целом и в поэзии в частности» [Якобсон 1987]), а также лингвистики и эстетики (Г. Г. Шпет: «поэтика есть учение о художественной методологии» [Шпет 1926]; В.М. Жирмунский: «поэтика есть наука, изучающая поэзию как искусство» [Жирмунский 1919]; М. М. Бахтин: «поэтика, определяемая систематически, должна быть эстетикой словесного художественного творчества» [Бахтин 1924], см. [Виноградов 1975; Исто 2003]).

Позднее, в работах В. В. Виноградова, Э. Косериу, В. П. Григорьева, О. Г. Ревзиной и др. была описана специфика «лингвистической поэтики» как особого направления исследований. Поэтический язык стал рассматриваться как реализация возможностей, существующих в «естественном» языке, «поэтическое» стало приравниваться к «языкотворческому». Так, с точки зрения Э. Косериу, в художественной речи происходит преобразование слова, и – шире – преобразование языка [Coseriu 1971]. К такому выводу пришел еще Г.О. Винокур, анализируя языкотворчество футуристов и отмечая, что преобразование языка писателем является следствием особой функции литературы – эстетической, или поэтической [Винокур 1923], см. также новую работу о преобразовании языка в поэтическом тексте [Успенский 2007]. В художественном познании языка видел основную эстетическую особенность языка художественной литературы М. М. Бахтин. Творческое использование языка, согласно Бахтину, «поднимает язык на высший уровень его жизни, в сущности, новый и высший модус жизни языка» [Бахтин 1924: 291]. Язык здесь «приобретает новое качество, новые измерения» [Там же: 292]. В самое последнее время все чаще говорится о «лингвистической эстетике» и «поэтической гносеологии» [Григорьев 2004с; Фещенко 2007; Коваль 2007] того или иного писателя, о своеобразии художественного языка в идиостиле конкретных авторов, см.

обобщающий сборник [Лингвистика и поэтика 2007]. Напомним, что еще в 1920-е годы Л. В. Щерба отмечает нарастание интереса лингвистов к «эстетике языка», к тому, что «делает наш язык выразителем и властителем наших дум» [Щерба 1923: 102]. В то же время отмечалось, что «эстетика слова» – дисциплина, которая все еще нуждается в признании; для ее оформления необходимо было, согласно В. В. Виноградову, на первых порах очертить круг материала, задач и методов нового гуманитарного направления [Виноградов 1927: 9].

Теоретические искания русских «формалистов» и «преодолевших формализм» ученых развивались на фоне, а зачастую и в среде, художественного авангарда. Исторические рамки авангардного движения – 1910—30-е гг. [Markov 1968] – в общем совпали с расцветом лингвистического изучения поэтического языка. Поэтическое творчество символистов, футуристов, акмеистов и конструктивистов уже в то время становилось объектом исследования в научной поэтике. Очерки Р. О. Якобсона и Ю. Н. Тынянова о языке В. Хлебникова, В. В. Виноградова – о языке А. Ахматовой и М. Зощенко, Г. О. Винокура – о языке В. Маяковского, В. Б. Шкловского – о языке В. Розанова и А. Белого, В. М. Жирмунского и С. И. Бернштейна – о языке А. Блока, а также О. Мандельштама – о языке Данте и А. Белого – о языке современной поэзии создали традицию изучения новаторского художественного творчества под лингвистическим углом зрения. Эстетика и поэтика языкового творчества стали на некоторое время (до 1940-х гг.) продуктивным направлением в русской филологии. Тогда же взгляд исследователей и поэтов был впервые обращен к эксперименту как методу в поэзии, поэтике и в науке о языке.

Одновременно с мировым экспериментальным движением в поэтическом творчестве (С. Малларме, В. Хлебников, А. Белый, П. Валери, А. Арто, Дж. Джойс, Г. Стайн, С. Беккет, Э. Э. Каммингс, Х.-Л. Борхес и др.) принцип эксперимента вводится в языкознание. В статье Л. В. Щербы «О тройном аспекте языковых явлений и об эксперименте в языкознании» (1931) говорится, что «в возможности применения эксперимента и кроется громадное преимущество – с теоретической точки зрения – изучения живых языков <...> В сущности то, что я называл раньше „психологическим методом“ <...> и было у меня всегда методом эксперимента, только недостаточно осознанного. Впервые я его стал осознавать как таковой в эпоху написания моего „Восточнолужицкого наречия“ (<...> 1915), впервые назвал я его методом эксперимента в моей статье „О частях речи в русском языке“» [Щерба 1923: 102]. В этой же статье Л. В. Щерба привлек внимание исследователей к «отрицательному языковому материалу», составленному из «неудачных высказываний с отметкой „так не говорят“» [Там же]. Сходные задачи ставили перед собой лингвисты «жневской школы» (ср. с «грамматикой ошибок» А. Фрея), а также американские представители дескриптивного метода (Л. Блумфильд, З. Хэррис), экспериментально исследовавшие поток речи путем определения дистрибуции элементов речи. Тем самым устремления поэтов авангарда и исследователей-лингвистов обнаруживали много точек соприкосновения. Следует упомянуть также эксперимент в научной поэтике и стилистике, предпринятый в 1910—20-е гг. такими учеными, как Б. И. Ярхо (предложившим, в частности, единый «сравнительно-исторический метод, поддержанный показом и экспериментом» [Гаспаров 1969: 520]), А. М. Пешковский (говорившим о «стилистическом эксперименте <...> в смысле искусственного придумывания стилистических вариантов к тексту» [Пешковский 1927: 29]), А. В. Туфанов (разрабатывавшим «научно-экспериментальный и статистический метод – метод аналогии в расширенном и усовершенствованном виде, т. е. „метод изобретения“» [Из материалов 1996: 115] применительно к фонологии). Эксперименты в области изучения эстетического ритма и эстетической образности предпринимал в 1910-е гг. А. Ф. Лосев [Лосев 2005: 81—103]. В том же ряду стоят попытки самих поэтов начала XX в. теоретизировать поэтический язык, исследовать художественные факты в их системе. Показательными здесь являются работы А. Белого «Лирика и эксперимент», «Поэзия слова» и «Мастерство Гоголя»; В. Маяковского

– «Как делать стихи»; О. Мандельштама – «Разговор о Данте», А. Введенского – «Серая тетрадь»; Г. Стайн – «Поэзия и грамматика», Л. Зукофски – «По сути: О Шекспире» и др. В качестве своеобразного опыта «экспериментального филологизма» (В. П. Григорьев) выступает творчество В. Хлебникова.

С 1940-х по 1980-е гг. в отечественной науке доступ к изучению многих источников по авангарду был закрыт в связи с этим никаких существенных исследований по экспериментальной поэтике, равно как и по художественному языку авангардной литературы, не проводилось (симптоматично утверждение советского филолога Л. И. Тимофеева, что «эксперимент в поэтике невозможен» [Тимофеев 1977: 214]; ср. [Палиевский 1966; Михайлов 1963]).

На Западе, напротив, в этот период возник ряд существенных концепций, так или иначе трактующих вопросы языкового эксперимента в литературе авангарда (П. Валери, Р. Барт, Ю. Кристева, Т. Адорно, Е. Фарыно, В. Вестстейн, Дж. Бранз, М. Перлофф). В русской науке лишь в самое последнее время стали появляться работы, освещающие разные стороны языкового эксперимента в литературе авангарда. В их числе необходимо упомянуть имена исследователей: В. П. Григорьева, Вяч. Вс. Иванова, О. Г. Ревзиной, И. П. Смирнова, С. Е. Бирюкова, Н. Н. Перцовой, Н. А. Фатеевой, Л. В. Зубовой, Т. Г. Цвигун, А. Н. Чернякова, И. М. Сахно, Д. Э. Милькова, К. В. Дудакова-Кашуро, Д. Н. Шукурова. Из зарубежных специалистов по данным вопросам необходимо выделить Е. Фарыно, О. Ханзен-Леве, Дж. Янечека, М. Грыгара, В. Вестстейна, Д. Ораич-Толич, А. Мешон-ника, М. Перлофф, П. Квотермена. Однако каждое из исследований упомянутых авторов касается либо только одного выбранного ими автора, либо дает самое общее представление о языковых новациях в литературе русского авангарда. Совсем неисследованной в отечественной науке остается проблематика зарубежного авангарда, в частности англо-американского. Кроме того, не освещенными остаются многие аспекты межъязыковых преобразований в русской и англоязычной поэтике авангарда. Настоящее исследование направлено на частичное восполнение этих пробелов.

Материалом предлагаемой монографии послужили поэтические, прозаические и «синтетические» (манифесты, поэтические трактаты, автобиографические материалы) тексты ряда авторов русского и англоязычного авангарда, главным образом А. Белого, В. Хлебникова, А. Введенского, Г. Стайн, Дж. Джойса, написанные ими в период 1910—30-х гг.; а также базовые концепты, «центры семантических сфер» (В. В. Виноградов), лежащие в основе художественных систем указанных авторов. Привлечение этих материалов создает основу сопоставительного исследования поставленных вопросов. Тщательное обследование русскоязычного и англоязычного материала позволяет выявить ряд общих проблем – как лингвистики (в эксперименте с разными языками), так и поэтики (в поэтическом эксперименте со словом). В качестве дополнительных источников нами привлечены теоретические тексты ученых-лингвистов, чьи концепции складывались в указанный временной промежуток, представляя собой параллельное осмысление проблем языкового эксперимента.

Глава 1

«ЯЗЫК КАК ТВОРЧЕСТВО». КРЕАТИВНЫЕ АСПЕКТЫ ЯЗЫКА В ФИЛОСОФИИ, СЕМИОТИКЕ, ЛИНГВИСТИКЕ И ПОЭТИКЕ

*Цель поэзии – творчество языка; язык же есть само творчество
жизненных отношений.
Андрей Белый*

§ 1. «Языковой поворот» и «поворот к Логосу» в философии, семиотике и лингвистике рубежа XIX–XX вв

Рубеж XIX–XX вв. ознаменовал собой кардинальное изменение интересов в самых различных областях знания и творчества. Одной из доминант эпохи стал так называемый языковой поворот, затронувший гуманитарные науки, философию и художественную мысль как в России, так и за рубежом. Впервые о языковом повороте было заявлено на страницах сборника «Лингвистический поворот: статьи о философском методе» под редакцией американского философа Р. Рорти [The linguistic turn 1967].

Однако явление, названное этим термином, затронуло отнюдь не только логико-философскую область, а значительно более широкий ряд научных, художественных и философских практик. А. Н. Барулин в отзыве на нашу работу предложил более общий термин «семиотический поворот». Суть его состоит в том, что в конце XIX – первой половине XX в. представители самых разных направлений в науке и искусстве и даже политике обращают внимание на языковой фактор как на один из главнейших в формировании культуры. Этот промежуток времени характеризуется небывалым вниманием интеллектуальной элиты к языку и другим семиотическим системам; небывалым числом самых разнообразных экспериментов и в языковом строительстве (здесь можно вспомнить огромный по масштабам массовый эксперимент по возрождению иврита – языка, мертвого с I в. по Р. Х., он начался в последней четверти XIX в. и закончился с утверждением его как государственного языка Израиля в сороковых годах XX в., массовый эксперимент по очистке турецкого языка от арабских и персидских заимствований (идет с 1928 г. по инициативе Кемаля Ататюрка), построение литературного норвежского языка нюношк, практически искусственного, эстонского литературного языка и т. д.); а также в строительстве искусственных языков (воляпюк, эсперанто, идо, идиом-нейтраль и др. – последняя четверть XIX в. – начало XX); в массовом экспериментаторском движении в литературах Франции, Англии, России и др. стран; в появлении большого количества течений, так или иначе связанных с языковой проблематикой, в философии и логике; в появлении новых революционных течений в лингвистике (структурализм), литературоведении (формализм), этнологии (структурализм), психологии (фрейдизм); и в массовом строительстве алфавитов для бесписьменных языков, например в России, и т. д. Полный набор этих фактов перечислен в статье [Айхенвальд, Барулин 1988]. По мнению Барулина, в указанный период массового экспериментирования с языками имеет место мощное «семотрясение».

Поворот внимания исследователей во многих дисциплинах и видах искусства к языковой проблематике неслучаен. Он связан с общей переоценкой вековых устоев в научном

знании, а также с острой кризисной ситуацией в мировом обществе, индивидуальном быту, художественном мирозерцании. В общекультурном плане логику революционных изменений отражают названия трактатов А. Белого из его цикла «На перевале»: «Кризис жизни», «Кризис сознания», «Кризис культуры», «Кризис мысли», «Кризис слова». Как видно из этого последовательного перечисления, исходной ситуацией, способствующей «революции языка», был кризис самих жизненных отношений в человеческом обществе и внутреннем мире человека. Тогда как кульминационным моментом в этой цепочке служит осознание *кризиса языка* как средства человеческого общения, носителя мысли и материала художественного творчества.

Осознание кризиса языка неизбежно повлекло за собой *критику языка* как особую гуманитарную отрасль. На волне «языкового поворота» в 1910—30-х гг. возник целый спектр гуманитарных направлений под условным названием «философия языка». В рамках данной исследовательской области философии не просто анализировалась взаимосвязь мышления и языка, а выявлялась конституирующая роль языка, слова и речи в различных формах дискурса, в познании и в структурах сознания и знания, см. [Соболева 2005].

Так называемая лингвистическая философия берет начало в идеях Дж. Э. Мура, относящихся к рубежу XIX и XX вв. (его концепцию еще называют «философией здравого смысла»). Философия языка как таковая оформилась в трудах Л. Витгенштейна, М. Хайдеггера и В. Н. Волошинова, посвященных анализу повседневной речи (обыденного языка) и языка поэзии (поэтической речи).

Л. Витгенштейн сосредоточил свое внимание на функционировании языка в естественных условиях коммуникации, на выявлении особой «логики» этого функционирования (поэтому иначе этот подход именуется «логическим анализом естественного языка»). Язык (речевые высказывания и входящие в них языковые формы) в трактовке Витгенштейна выступает в качестве орудия, служащего выполнению определенных задач, именуемых им «языковыми играми». Каждая «языковая игра» как законченная система коммуникации отвечает некоторой «форме жизни». Вполне справедливым считается и обратное: языковые игры в свою очередь втягивают говорящего в определенный смысловой контекст и тем самым язык начинает «манипулировать» человеком.

Уже само увязывание австрийским философом-логиком жизненных процессов и речевой деятельности (языковых форм с формами жизни) отмечает ярко выраженный перелом в представлениях о статусе языка и переход от философствования о жизни к философствованию о языке. Тем самым в философии проявляется «лингвистический уклон» [Грязнов 1991] – поиск лингвистических структур, их выявление и анализ. С этим же связана большая роль языкознания, прежде всего «деятельностной» лингвистики, а также семиотики как науки об универсальных свойствах знаковых систем, в гуманитарной мысли начала XX в.

Если Л. Витгенштейна и Б. Рассела интересуют в первую очередь законы и нормы, которыми оперирует обыденный язык и обыденное сознание, то философская мысль М. Хайдеггера эволюционирует с самого начала в сторону поэтического мышления (причем как по тематической линии, так и по форме самих рассуждений) и художественности языка в поэзии. Размышляя о том, как может быть связан опыт человеческого бытия с опытом человеческой мысли, Хайдеггер призывает вместо вопроса «Что делать?» задуматься о вопросе «Как начать думать?». Вполне в духе лингвистической философии со страниц своей статьи «Поворот» он заявляет: «Потому что думать – значит действительно действовать, если действием зовется со-действие существу бытия. Иными словами: готовить (создавать) среди сущего те места для существа бытия, в которых оно говорило бы о себе и о своем пребывании. Язык мостит первые пути и подступы для всякой воли к мысли. <...> Язык – то исходное измерение, внутри которого человеческое существо впервые только и оказывается в состоянии отозваться на бытие и его зов и через эту отзывчивость принадлежать бытию» [Хай-

деггер 1993: 254–255]. В этом обращении к языковой проблематике немецкому философу видится существенный «поворот» современной ему мысли и философии.

Вводя свою знаменитую сентенцию «Язык есть дом бытия», М. Хайдеггер поясняет: «Мы существуем <...> прежде всего в языке и при языке» («Путь к языку»). Однако это лишь исходный тезис, маркирующий «языковой поворот» в философии, своеобразную абсолютизацию языка в философской мысли. Необходимо, призывает он, идти дальше – «по пути к языку», к осознанию языка как такового («дать слово языку как языку»). Поэт, согласно Хайдеггеру, и является тем первопроходцем, который идет по этому пути («В жилище языка обитает человек. Мыслители и поэты – хранители этого жилища» («Письмо о гуманизме»). Причем характерно, что поэтический язык рассматривается как первичный по отношению к языку естественному, ибо именно через слово поэта «впервые обнаруживает себя все то, что мы потом обсуждаем и разбираем на языке повседневности» (ср. с тезисами [Cosetiu 1971]). Таким образом, «лингвистическая философия» М. Хайдеггера означала не только, по выражению Ю. С. Степанова, «возврат к поискам „сущности языка“» [Степанов 1995: 32], но и прорыв к поискам сущности языка поэтического [Червякова 2008]. В этом – огромное историческое и теоретическое значение Хайдеггера в «языковом повороте» первых десятилетий XX столетия.

* * *

Языковая тематика и проблематика вышли на первый план в описываемый период в самых разных дисциплинах: логике (Ч. С. Пирс, Б. Рассел, Р. Карнап, А. Айер), психологии (Л. Выготский, З. Фрейд, К. Бюлер, Ж. Пиаже), этнологии (Ф. Боас, Э. Кассирер, П. Богатырев), научной философии (Н. Бор, В. Гейзенберг, М. Шлик, К. Гедель, Я. Линцбах) и др. Сама же наука о языке начала дифференцироваться, стремясь в то же время к единому методу лингвистических (семиотических) исследований (Ф. де Соссюр, Р. Якобсон, Л. Ельмслев). Язык стал изучаться, с одной стороны, в отрыве от остальной действительности, как имманентное структурное образование, и с другой стороны – в тесном контакте с действительным миром (например, в трудах Бахтина-Волошинова, Щербы, Сепира-Уорфа). Таким образом, в науке начала XX в. открылась не просто новая парадигма, но *новый формат исследований – формат, определяемый языком.*

Отдельного упоминания в этом ряду заслуживает теоретическая деятельность русской школы «философии имени», представленной такими авторами, как П. Флоренский, А. Лосев, С. Булгаков. Они создали вполне самобытную философию языка, в которой на высоком философском уровне была продумана онтология слова и его отношение к современной научной терминологии и поэтическому лексикону. Причем трактовка природы термина и образа этими мыслителями и сейчас остается актуальной. Каждый из названных авторов по-своему понимал важность обращения к языку как объекту исследования, однако нельзя отрицать и единства их концепций, особенно в части проблемы *символа и имени.*

Понятие *символа* – главный элемент философской системы П. Флоренского. «Хотя Флоренский (примерно в одно время с Соссюром) развивал введенное в средневековой логике вслед за Св. Августином различие между „символизируемым“ („означаемым“ Соссюра, средневековым логическим *signatum*) и „символизирующим“ („означающим“ Соссюра, средневековым логическим *signans*), для него две эти стороны „символа“ („знака“ Пирса и Соссюра, средневекового логического *Signum*) были тесно связаны друг с другом (в большей мере, чем это предполагалось в других семиотических теориях этого времени). Флоренский (в соответствии с общей идеей целостности) подчеркивал целостный характер символа как в общесемиотических, так и в специальных лингвистических своих сочинениях. Например, в слове, рассматриваемом им как характерный пример символа, разные уровни

(на введении которых он настаивал, как и Шпет в „Эстетических фрагментах“) не должны быть отделены друг от друга <...> Объясняя основное свойство символа, заключающееся в том, что он больше сам себя <...>, Флоренский утверждает, что слово отвечает этому определению символа и при этом удвоенным образом, потому что в нем можно видеть одновременно объект и субъект познания» [Иванов 1999: 709–710].

В спектре познавательных отношений слово, согласно П. Флоренскому, служит «органом самопроизвольного установления связи между познающим и познаваемым». «Слово – молния. Оно не есть уже ни та или другая энергия порознь. Ни обе вместе, а – новое, двуединое, энергетическое явление, новая реальность в мире». И «слово есть познающий субъект и познаваемый объект, – сплетающимися энергиями которых оно держится». Слово – это «мост между Я и не-Я». «Рассматриваемое с берега не-Я, т. е. из космологии», слово – «деятельность субъекта, а в ней сам субъект, вторгающийся в мир», и «слово есть сам говорящий». Рассматриваемое с берега Я, «слово это самый объект, познаваемая реальность, чрез слово мы проникаем в энергию ее сущности, с глубочайшей убежденностью постигнуть тем самую сущность» [Флоренский 2000б, 2: 261–262]. В этом, по Флоренскому, символическая природа слова и языка, чудодейственная природа логоса: «Плод чудеснического акта – идеальное и реальное зараз, идеал-реальное, субъект-объективное, Я и не-Я, – короче – слово, λόγος, – новое, мгновенное состояние действительности, встающее пред чудесником в творческом экстазе и затем, с увяданием восторга, умирающее и распадающееся» [Флоренский 2000а, 1: 158]. Тем самым проблематика логоса-слова вводится в становящуюся энергийную философию языка. Добавим, что приписывание слову и – шире – языку субъективных свойств является характерной чертой времени в языковедческих штудиях начала XX в.

Принципы семиотики символа переносятся П. Флоренским даже на такие «экзотические», казалось бы, области, как физика. Идея науки как символического описания была развита им в статье с одноименным названием, написанной в 1918 г. и включенной в цикл «У водоразделов мысли» как первая глава части, посвященной отношениям между языком и мыслью. Основной идеей работы было представление физики как языка, к которому относятся и языковые антиномии. Изложив антиномическое понимание слова и речи в языке, образа-символа и описания в физике, Флоренский заключает: «то, что говорится о языке вообще, дословно повторяется и о физике в частности. Под обоими углами зрения, физика есть ничто иное, как язык, и не какой-нибудь, не выдуманный, а тот самый язык, которым говорим мы все, но только ради удобства и выгоды времени, – в известной обработке» [Флоренский 2000а, 1: 116–117]. Вяч. Вс. Иванов справедливо соотносит эту точку зрения с пониманием математического языка как усовершенствования обычного языка у Н. Бора, а также логического языка науки в работах Р. Карнапа [Иванов 1999: 718–720].

Вывод о том, что физика есть язык, П. Флоренский дальше использует и применительно к другим наукам. Он полагает, что «общее основаначало всех наук – именно то, неотделимое от существа их, что все суть описания действительности. А это значит: все они суть язык и только язык» [Флоренский 2000, 1: 118]. Философия, далее, есть тоже особым образом организованный язык. Наука и философия как различные «уклоны словесной деятельности» (подчеркнем особо: не просто «формы знания» или «виды деятельности») суть «две руки одного организма языка». Здесь просвечивает еще одна особенность нового языковедения XX в., а именно – представление о многообразном единстве языка (языков).

В центре филологической теории П. А. Флоренского – вопрос об имени. Утверждая, что наука есть язык, оперирующий терминами, русский философ в аналогичном ключе высказывается о художественном творчестве, с той существенной разницей, что поэзия есть язык, оперирующий образами, а точнее, именами. Если в научном описании каждое имя – нарицательное (термин), то в поэтической речи каждое имя – это имя собственное (личностная форма): «в литературном творчестве имена суть категории познания личности, потому

что в творческом воображении имеют силу личностных форм». Как говорится в трактате «Имена», «поэзия, и письменная, и изустная, держится на именах», а произведение есть «пространство силового поля соответственных имен» [Флоренский 2000, 2: 184]. Имя представляется здесь как средоточие логоса, как «узел бытия, наиболее глубоко-скрытый нерв его; имя, – думали древние, – сущность, сперматический логос объекта, внутренний разум-сущность, субстанция вещи» [Там же: 162]. Имяславие и симвонология Флоренского исходит из древней традиции логологии и одновременно учреждает новое учение *о логосе* как *словотворческом начале*. Ниже мы вернемся к этому его достижению авангардной поэзии.

Философия имени П. Флоренского зиждется на тезисе о том, что имя зависит от сущности именуемого и именуемого. Это означает, что исходно на первом плане стоит вопрос о связи имени с его носителем. Таким образом, важнейшей особенностью философии имени в России становится ее онтологическое основание. Имя как элемент языка и сам язык как духовный организм мыслятся не только в виде явлений – что было свойственно всей предшествующей языковедческой мысли – но и виде сущностей. В этом, к тому же, состоит, по мысли П. Флоренского, важнейшая «антиномия языка»: «Слово есть самая реальность, словом высказываемая, – не то чтобы дублет ее, рядом с ней поставленная копия, а именно она, самая реальность в своей подлинности, в своем нумерическом самотождестве. Словом и через слово познаем мы реальность, и слово есть самая реальность» («Строение слова»). Поворот, как видим, здесь осуществляется к онтологическим, глубинным структурам языка и сознания.

Идея *о слове как энергии*, имеющая своим истоком, в частности, понимание языка как энергии в концепции В. фон Гумбольдта, наиболее последовательно была развита в учениях С. Н. Булгакова и А. Ф. Лосева: у последнего – с привлечением непосредственного лингвистического материала.

Четкое понимание центрального положения языка в системе человеческих знаний – «человеческое познание совершается в слове и через слово, мысль неотделима от слова» – выразилось в философии имени С. Н. Булгакова в стремлении поставить и решить проблему максималистски: «Это вопрос не о генезисе и не о становлении, но сущности, о τὸ ὄντως ὄν слова» («Философия имени»). Поиск «сущностного» инварианта многоязычной человеческой речи – «внутреннего языка», «внутреннего слова» и его места в отношении к миру – в философии языка Булгакова во многом предопределен. Он выводится как бы из облака конкретных дисциплин, занимающихся словом: лингвистики, логики и философии – и решается в надмирных высотах, на рубежах указанных наук. «Слово – это первоэлемент мысли», «не мы говорим слова, но слова, внутренне звуча в нас, сами себя говорят», «в них мир говорит о себе» – эти постулаты весьма характерны для типичного мыслителя или художника конца XIX – начала XX в. (ср. у С. Малларме: «Мысль помыслила саму себя»; у М. Хайдеггера – «Не мы говорим на языке, а язык говорит через нас»). Самобытность (по Хлебникову – «самовитость», по Малларме – «самородность») слова согласуется с исконным символизмом языка, заново открываемым в начале нового столетия.

Онтологизация языка, слова и имени играет центральную роль в концептуальной установке А. Ф. Лосева. Подобно другим «философам имени», он акцентирует внимание на ключевом значении словесной деятельности в человеческом творчестве: «тайна слова заключается именно в общении с предметом и в общении с другими людьми <...> Оно – мост между „субъектом“ и „объектом“ <...> таит в себе интимное отношение к предмету и существенное знание его сокровенных глубин <...> Имя предмета – арена встречи воспринимающего и воспринимаемого, вернее, познающего и познаваемого. В имени – какое-то интимное единство разъятых сфер бытия» («Философия имени»). Большую часть своих философских изысканий Лосев посвящает подробному описанию предметной структуры имени.

Конечным пунктом его размышлений является тезис о том, что «слово есть вещь», но и «вещь есть слово»: «Слово, имя вещи, взятые как идея, суть выражение и понимание вещи; или вернее, идея и есть сама вещь, но данная в своем максимальном присутствии в инобытии. Имя, слово вещи есть разумеваемая вещь, в разуме явленная вещь, вещь как разум и понятие, как сознание и, следовательно, – разум, понятие и сознание как вещь». Поэтому не лишенным логики кажется переход философии имени к столь радикально-логицистской позиции, гласящей, что «вселенная, мир – это разная степень слова»: «Если сущность – имя и слово, то, значит, весь мир, вселенная есть имя и слово, или имена и слова. Все бытие есть то более мертвые, то более живые слова. Космос – лестница разной степени словесности. Человек – слово, животное – слово, неодушевленный предмет – слово. Ибо все это – смысл и его выражение. Мир – совокупность разных степеней жизненности или затверделости слова. Все живет словом и свидетельствует о нем» («Философия имени»).

Сходная мысль и сходная логика содержится в размышлении Г. Г. Шпета о природе слова: «Слово есть не только явление природы, но также принцип культуры. Слово есть архетип культуры; культура – культ разумения, слово – воплощение разума. <...> Что такое „одно“ слово или „отдельное слово“, определяется контекстом. <...> „Ход“ есть отдельное слово, также „пароход“, также „белыйпароход“, также „большойбелыйпароход“, также „явизубольшойбелыйпароход“ и т. д. Синтаксическая „связь слов“ есть также слово, следовательно, речь, книга, литература, язык всего мира, вся культура – слово. В метафизическом аспекте ничто не мешает и космическую вселенную рассматривать как слово. Везде существенные отношения и типические формы в структуре слова – одни» [Шпет 1922: 380–381].

Необходимо помнить, разумеется, что в русской традиции описываемого периода термин слово зачастую отсылает к понятию «языка», «речи». Такая особенность объясняется просто: «слово» в исконном смысле означает λόγος; последнее же, в свою очередь, издревле означало и «слово», и «язык», и «мысль», и многое другое сразу (ср., в то же время, попытку со стороны лингвистики определить понятие «отдельного слова»: [Пешковский 1925]).

* * *

Религиозно-философские концепции языка школы «философии имени», разрабатываемые в трудах П. А. Флоренского, С. Н. Булгакова, А. Ф. Лосева и др. в совокупности охватываются названием «теантропоцентрической парадигмы постижения языка». Эта парадигма сознательно ориентируется на следование идеалу цельного знания, философии всеединства. При всей непохожести творчества каждого из представителей данной парадигмы и их конкретных воззрений на язык, «всех этих мыслителей», отмечает В. И. Постовалова, «объединяет ряд исходных лингвофилософских и лингвобогословских идей, а также общемировоззренческих установок, позволяющих говорить о некоей общей концепции языка, развиваемой в трудах этих мыслителей, и о приверженности их к единой парадигме исследования языка и единой исследовательской программе» [Постовалова 1995: 344]. Концепция языка, общая для всех трех мыслителей, относится Постоваловой к «лингвистической ветви всеединства» и называется ею «энергийно-ономатической по имени ее центральной категории – имени (слова) и ее онтологической трактовки – энергетической» [Там же: 375–376].

Действительно, общность исходных установок, а также сходство теоретических решений в языковедческой области, позволяет говорить и об общей концепции языка. Любопытно отметить и то, что генезис этой общности подтверждает данную мысль. Историческим основанием этого сходства служит тот факт, что все три мыслителя были сторонниками имяславческого движения. Свои концепции они основывали как раз на спорах об Имени Божьем, имевших место в России в 1910—20-х гг. Это обстоятельство выделяет русскую школу философии языка из мирового контекста, служа дополнительным указанием на конвергентность

лингвофилософской мысли в рассматриваемый исторический период [Осука, Кибе 2001]. Конечно, нельзя сбрасывать со счетов и обратное – концепции Флоренского, Булгакова и Лосева возникли под прямым воздействием общемирового философского интереса к языку, о котором было сказано выше. Так или иначе, сполна уместными и адекватными нам кажутся характеристики русской «философии языка», приводимые В. И. Постоваловой. Выделим среди них лишь те, которые относятся к собственно языковой стороне вопроса:

- Признание центрального характера лингвистического компонента всеединства – трактовка имени и слова как универсальной основы «всего» и попытка описывать имя и слово (язык) на той же универсальной основе парадигмы всеединства, что и другие области бытия, и даже внутреннее устройство Самого Абсолюта;
- Значимость лингвистической компоненты всеединства, факт пронизанности «всего» именем и словом связывается с тем, что прообразом имени и именованя признается Имя Божие, которое «проникает собой все» – содержит в себе все имена;
- Стремление распространить на трактовку языка (слова, имени) осмысление духовного опыта имяславия;
- Рассмотрение языка (слова, имени) в максимально широком экзистенциальном и понятийном – теоантропокосмическом – контексте (Бог, человек, мир);
- Рассмотрение человеческого слова и имени только как момента и образа более широко трактуемого слова и имени;
- Онтологизм и реализм в понимании природы языка (слова, имени);
- Энергетическая трактовка природы имени (слова, языка);
- Опора на общую лингвофилософскую традицию – учение о языке Платона, Гумбольдта, Потебни [Постовалова 1995: 379–381].

Итак, русская традиция наиболее явным и систематическим образом демонстрирует «языковой поворот» в гуманитаристике начала XX в. Н. К. Бонецкая предпочитает говорить даже не о «повороте», а о «скачке» в русском философском языкознании, замечая: «На рубеже XIX–XX веков представление о знании переродилось. Такой реакцией на позитивизм были и труды Флоренского, а также близких ему крупных философов С. Н. Булгакова и В. Ф. Эрн; отчасти примыкал к ним молодой Лосев. Именно этот переход – от знания позитивного к знанию глубинному – мы имеем в виду, когда говорим о скачке, который претерпела русская мысль. Отразился он и в философии языка» [Бонецкая 1995: 259].

В русской духовно-филологической традиции языковой поворот принял форму поворота к Логосу. Вероятно, именно поиски «глубинного знания» являлись чертой, отличающей П. Флоренского, А. Белого, Г. Шпета, М. Бахтина, А. Лосева от магистральной линии «языкового поворота» за рубежом (впрочем, проблески такого подхода встречаются даже у таких «строгих» языковедов, как Л. Витгенштейн и Э. Гуссерль). Данная традиция – еще не до конца осознанная и едва описанная сейчас – могла бы получить название «глубинной семиотики», или «семиотики внутреннего человека», отражая основной вектор изучения языковых явлений – вовнутрь, к глубинным структурам языка. Верно, на наш взгляд, предположение о том, что «философия имени» дала «импульс языкознанию будущего – науке, которая пересмотрит свои послышки, движимая стремлением ответить на законнейшие вопросы, стремящаяся к последней глубине, доступной знанию» [Там же: 278]. Обращение к реанимированному понятию логоса / Логоса способствовало нахождению ответов на вопросы, которые уже не могла разрешить позитивистская парадигма в языкознании и философии.

* * *

Соотношение *мысли, сознания и языка* стало, наверное, главной проблемой философии языка и научного языкознания 1910—30-х гг. (см. сборник [Langage et pensée 2008]). Будучи заявленной в работе А. А. Потебни «Мысль и язык», эта проблема получила освещение в трудах П. А. Флоренского «Мысль и язык», А. Белого «Мысль и язык (философия языка А. А. Потебни)», Л. С. Выготского «Мышление и речь», А. Р. Лурия «Язык и сознание», а также в работах французских ученых Ж. Пиаже «Речь и мышление ребенка» и Ф. Брюно «Мысль и язык» и т. п. Параллельно в зарождавшейся на тот момент официальной советской лингвистике также возник интерес к соотношению мышления и языка, выразившийся в книге Н. Я. Марра «Язык и мышление», одноименных сборниках под его редакцией и, наконец, в названии главного советского научно-исследовательского института языкознания (Институт языка и мышления им. Н. Я. Марра). На взаимовлиянии языка и сознания строится и возникающее в то время гипотеза Сэпира-Уорфа. Отчего на совершенно различных научных и идеологических платформах возник вдруг интерес к подобным темам?

По замечанию В. В. Бибихина, называющего этот поворот «новым номинализмом», «прежнему, показавшемуся слишком наивным отнесению слова к вещи был положен конец. В языке увидели прослойку между субъектом и миром, привязка слова к вещи стала делом мысли» [Бибихин 2002: 22]. С равным успехом данный поворот можно было бы назвать и «новым реализмом»: вещам заново возвращался их идеальный смысл; слово, в свою очередь, приобретало атрибуты вещи (ср. с гуссерлевским «Назад, к самим вещам!») и в то же время у Флоренского – «Слово есть сама вещь»). Скорее всего, и то и другое верно: новый реализм вполне уживался с движением к новому номинализму.

Важнее, однако, для нас тот факт, что действительность и мышление стали описываться в терминах *знаков*. Не случайно именно к тому моменту возникает расцвет концепции Ч. С. Пирса, рассматривающего разные виды и функции знаков; а наследующая Пирсу теория У. Морриса трактует всю знаковую реальность в терминах трех измерений (как раз отражающих три основных вида отношений: слова к вещи, слова к слову и слова к субъекту). В этом же русле формируется и концепция Г. Фреге о связи вещи, слова и понятия в сознании говорящего индивида. Свои семиотические концепции развивают в это же время в разных концах мира Ф. де Соссюр, К. Бюлер, К. Огден и А. Ричарде. В России же оригинальное учение о знаке и смысле формулируется философом Г. Г. Шпетом, основной труд которого «Язык и смысл» 1920-х гг. будет опубликован лишь в 2005 г. [Шпет 2005] (см. [Фещенко 2008b]). В те же годы русский лингвист Л. В. Щерба симптоматично сетует, что современное языкознание «потеряло из виду язык как живую систему знаков, выражающих наши мысли и чувства» [Щерба 1923: 100]. Закономерным поэтому выглядит повышение интереса языковедов к «живому языку как данному в опыте явлению, к живому процессу речи, к синтаксису и семантике» [Там же: 102]. Этот интерес выражался не только в конкретных лингвистических исследованиях, но и принимал институционализированные формы, например, в учреждении журнала «Голос и речь» и образовании целого Института живого слова³. Как отмечает И. Иванова, Институт был попыткой объединения «живого слова» как нового объекта научных исследований с «живой речью» – Логосом как главным предметом рефлексии в русском авангарде⁴.

³ См. о нем: *Вассена Р.* К реконструкции истории деятельности Института живого слова (1918–1924) // Новое литературное обозрение. № 86. 2007; *Ivanova I.* Le rôle de l'Institut Zivogo Slova (Petrograd) dans la culture russe du début du XX^{ème} siècle // Langage et pensée: Union Soviétique années 1920–1930. Cahiers de l'ILSL, n° 24, 2008.

⁴ *Ivanova I.* Op. cit. P. 164.

С полной уверенностью можно сказать, что рассматриваемый период – время тотальной семиотизации действительности и одновременно время рождения семиотики как дисциплины, будь то семиологические доктрины Ф. де Соссюра, Ч. С. Пирса в интерпретации их последователей, философская семиотика Э. Кассирера, Г. Г. Шпета и В. Н. Волошинова или семасиология

А. Марти и И. А. Бодуэна де Куртенэ. Изменяется, выражаясь терминами М. Фуко, «эпистема», а вместе с ней и «порядок дискурса». Язык как знаковая система *par excellence* становится полноценным *объектом* исследования (в лингвистике и семиотике), преимущественным *предметом* рефлексии (в философии), действенным *инструментом* открытия знаний (в гуманитарных и естественных науках), а также самостоятельным субъектом художественного творчества (в экспериментальном искусстве). Таким образом, язык оказывается необходимым посредником для всякого познания (научного, философского, художественного), которое стремится выразить себя дискурсивно.

Индивидуализация языка как объекта изучения ведет к тому, что изменяются *принципы* лингвистического исследования. Так, возникает интерес к забытой со времен античности практике толкования текстов. При этом, как отмечает М. Фуко, новая филология «посвящает себя весьма странному роду толковательства: оно движется не от констатации существования языка к раскрытию того, что он означает, но от явственного развертывания дискурсии к выявлению языка в его собственном бытии» [Фуко 1994: 323]. Подобным стремлением отмечены все новые концепции языка XIX в.: от В. фон Гумбольдта с его поисками «духа языка» – до толкования анаграмм в древних текстах Ф. де Соссюром.

В современном мышлении, согласно М. Фуко, новые методы интерпретации начинают соседствовать (и соперничать) с новыми методами формализации: первые – с претензией заставить язык говорить из его собственных глубин, приблизиться к тому, что говорится в нем, но без его участия (герменевтический и феноменологический подход); вторые – с претензией контролировать всякий возможный язык, обуздывая его посредством закона, определяющего то, что возможно сказать (структуральный и математический подход). Интерпретация и формализация становятся двумя основными формами анализа, направленными, соответственно, на исследование плана содержания и плана выражения, означаемого и означающего. На этой же волне возникает тема соотношения языка и сознания, а также языка и бессознательного. Этим, по Фуко, объясняется двунаправленное движение начала XX века и к формализму мысли, и к открытию бессознательного – к Расселу и Фрейдю. «Этим объясняется также и тяга обоих направлений к сближению и взаимопересечению: например, стремление выявить чистые формы, которые еще до каких-либо содержаний налагаются на бессознательное, или же попытки дискурсивно выразить почву опыта, смысл бытия, жизненный горизонт всего нашего познания. Именно здесь структурализм и феноменология с их несхожими структурами обретают общее пространство, определяющее их *общее место*» [Там же: 323].

В свете темы настоящего исследования важен еще один тезис, выводимый М. Фуко из проблематики «языкового поворота». Именно на почве новой языковой эпистемологии зарождается экспериментальное искусство, литература авангарда (называемая Фуко, в соответствии с французской традицией, «письмом»). Правда, истоки этого движения относятся им к началу еще XIX в., ко времени возникновения самого понятия «литература»: «Именно в начале XIX века – в то время, когда язык как бы погружался в свою объектную толщу и позволял знанию пронизывать себя насквозь, – он одновременно восстанавливал самое себя в другой области и в другой самостоятельной форме – едва доступной, сосредоточенной на загадке своего происхождения, всецело соотносенной с чистым актом письма. Литература бросает вызов своей родной сестре – филологии: она приводит язык от грамматики к чистой речевой способности, где и сталкивается с диким и властным бытием слов» [Там же:

324]. О том же повороте, только в русском контексте, свидетельствует и русский лингвист Л. В. Щерба, фиксируя, что «поэты, для которых язык является материалом, стали более или менее сознательно относиться к нему; вслед за ними пошли молодые историки литературы, которые почувствовали невозможность понимания многих литературных явлений без лингвистического подхода; наконец, люди сцены, для которых живой произносимый язык является альфой и омегой их искусства, едва ли не более других посодействовали пробуждению в обществе интереса к языку» [Щерба 1923: 102].

На примере С. Малларме хорошо видно, что уже к началу XX в. художественная литература озабочивается своей собственной языковой глубиной; «она порывает с каким-либо определением „жанров“ как форм, прилаженных к порядку представлений, и становится простым проявлением языка, который знает лишь один закон – утверждать вопреки всем другим типам дискурсии свое непреклонное существование». Таким образом, суть новой литературы – «в вечном возврате к самой себе, словно все содержание ее речи сводится лишь к высказыванию своей собственной формы; она обращается к самой себе как к пишущей субъективности или же пытается воссоздать в самом порождающем ее движении сущность всей литературы <...>» [Фуко 1994: 324]. Знаменательно то, как М. Фуко называет описываемый процесс: «Возврат языка». В сравнении с термином «языковой поворот», выгода этого термина заключается в том, что он обозначает важнейшее свойство этого «поворота», а именно – «поворота к себе», «возврата языка к самому себе», «рефлексивности языка» в новую эпоху. В начале XX в. мысль (философская, научная, художественная) поворачивается лицом к языку; сам же язык поворачивается к своей собственной сущности (новая лингвистика, семиотика, лингвистическая поэтика). Язык, замечает М. Фуко, «выявился в разнообразии способов своего бытия». Неизбежным стал вопрос: «что такое язык? Как охватить его и выявить его собственную суть и полноту?».

* * *

Итак, нами обрисованы в необходимом объеме те процессы, которые затронули науку и художественную мысль в период 1910—30-х гг. «Языковой поворот» (поворот к логосу / Логосу), или «возврат языка», выразившийся в самых различных дисциплинах и подходах, послужил тем фоном, на котором стали возможны *эксперименты в поэтическом языко-творчестве*. Эпоха исторического авангарда совпала с эпохой «языкового поворота». Чтобы выяснять *семиотический и теоретико-лингвистический смысл* этого совпадения, равно как и закономерности обоих процессов, недостаточно, на наш взгляд, общекультурологического экскурса в проблему. Необходимо сформулировать более детальный и специальный подход к этим явлениям. Для этого, прежде чем перейти к рассмотрению концепций и фактов языкового эксперимента, обратимся к *творческим аспектам теории языка*, которые помогут нам, как нам кажется, более адекватно интерпретировать суть творческого эксперимента в авангардном искусстве.

§ 2. «Язык как создающий процесс»: концепции языка в лингвистике, семиотике и поэтике конца XIX – начала XX в

Широко известно, что основоположником современного языкознания был Вильгельм фон Гумбольдт, сформулировавший фундаментальные положения метода и философии лингвистической науки. Он же, по всеобщему признанию, определил основной вектор развития философии языка и лингвистической поэтики в XX в., через посредство своих ближайших учеников, последователей и интерпретаторов (Х. Штейнталя, В. Вундта, А.А. Потебни, И.А. Бодуэна де Куртенэ). Многие лингвисты, философы и филологи, чьи концепции складывались в первых десятилетиях двадцатого столетия, находились под влиянием романтических языковедческих идей выдающегося немецкого ученого. Наиболее плодотворной из таких идей В. фон Гумбольдта оказался тезис о языкотворческой силе человечества. Язык, согласно философу, является постоянным стимулом народов и отдельных индивидуумов к духовному творчеству. Полнота действительности раскрывается в полноте человеческих языков. Задача же языковеда состоит в том, чтобы проследить и описать эту полноту с максимальным вниманием именно к творческой сущности языковых процессов, ибо «язык есть орган внутреннего бытия, само это бытие, находящееся в процессе внутреннего самопознания и проявления» (цит. по: [Звегинцев 1960: 68]).

Величайшим открытием Гумбольдта, сыгравшим решающую роль для всей последующей лингвофилософской мысли – от Г. Шпета до М. Хайдеггера – было то, что сущностью языка является непрерывная деятельность духа, так как «бытие духа вообще может мыслиться только в деятельности» [Там же: 73]. Воздействие языка на человека «обуславливается его мыслящей и в мышлении творящей силой; эта деятельность имманентна и конструктивна для языка» [Там же: 70]. Отсюда идея о том, что язык следует рассматривать не как готовый продукт, но как создающий процесс, как постоянную динамичную деятельность, превращающую звучащую материю в выражение мысли. Следовательно, по мысли Гумбольдта, внимание исследователя-лингвиста должно быть обращено к живым языкотворческим процессам, в том числе представленным в художественной литературе. Таким образом, научное творчество Гумбольдта закладывает основы динамических моделей языка, которые уже в XX столетии придут на смену статическим моделям описания языка.

Говоря о языкотворческих теориях рубежа XIX–XX вв., нельзя пройти мимо концепции выдающегося русско-польского лингвиста И. А. Бодуэна де Куртенэ, который одним из первых обратил особое внимание научной общественности на важность исследования живых языков. Век девятнадцатый ознаменовался рождением лингвистики как науки. В то же время знаменательно, что развитие языкознания происходило на почве классической филологии (греко-римской и индийской), а значит, имело своим преимущественным объектом мертвые языки. На базе их изучения возникло все сравнительно-грамматическое языкознание. Отмечая все несомненные положительные стороны этого обстоятельства, Бодуэн де Куртенэ между тем убедительно обосновал и многие недостатки такого рода учений. Так, применительно к области сравнительной фонетики он сетовал на крайний схематизм и «безысклучительность», свойственные всем фонетическим обобщениям младограмматиков. С его точки зрения, «фонетические законы» слишком упрощают и схематизируют подлинную природу языка, в то время как «действительные „законы“, законы причинности, скрыты в глубине, в запутанном узле самых различных элементов. „Законы“ существуют, но не там, где их ищут» [Бодуэн де Куртенэ 1910: 208]. Не отрицая достижений предшествующего этапа в истории науки, Бодуэн был убежден, что в будущем объектом лингвистических

исследований должна стать «жизнь языка», в которой существуют чрезвычайно сложные условия и законы и в которой мы имеем дело с множеством наиразличнейших комбинаций. «Мы должны, – призывает ученый, – принимать целый ряд условий, непосредственно действующих *и в индивидуумах и в процессах социального общения*, условий, включающих в себя также и общение индивидуума с самим собой». При обращении к живому человеческому языку возникает, таким образом, необходимость в более гибких, более дифференцированных инструментах анализа и методах исследования.

Для нашей темы важен также тезис Бодуэна де Куртенэ о том, что «сознание и воля людей могут до известной степени влиять на изменения языка» [Там же: 207]. До начала XX в. большинству лингвистов не приходила в голову такая мысль. Высказав ее, Бодуэн не просто сформулировал новую, прогрессивную истину о природе языка, но и в какой-то мере открыл теоретически путь для языкознания и языкотворчества будущего века. Тезис этот воплотился в жизнь как в сугубо научной плоскости (стараниями учеников самого Бодуэна – Л. В. Щербы, Е. Д. Поливанова, С. И. Бернштейна, В. В. Виноградова, В. А. Богородицкого и др.), так и в социальной сфере (дискуссии о языковом строительстве в СССР, ср. статьи Н. Ф. Яковлева, Л. П. Якубинского и др.), и в словесно-художественном эксперименте (В. Хлебников, А. Ремизов, А. Платонов и др.).

Необходимо отметить, что не все линии развития языкознания в XX в. продолжали традицию динамического понимания языка. Структуралистская парадигма, выдвинувшая модельный принцип описания языковых явлений, более тяготела к схематизации, классификации и типизации своего предмета, нежели к адекватному воспроизведению всего сложного многообразия языков, естественных и художественных. Лишь в самое последнее время исследователи, ранее представлявшие и разрабатывавшие структурную лингвистику в нашей стране и за рубежом, стали заново переосмысливать свои концепции в сторону мобилизации и дифференциации своего предмета. Так, А. Е. Кибрик принимает в отличие от общепринятой идеи о конечном числе языковых типов тезис о «бесконечном варьировании языка», и взамен метода дискретных оппозиций предлагает метод «континуальных шкал» [Кибрик 2003: 28]. В области семиотики концептов происходит осознание динамического типа отношений между концептами, т. е. «отношений, связывающих НЕ-сосуществующие концепты, скажем, исходный концепт и концепт, производный от него или вытеснивший его, занявший его место; это отношения производства, порождения, метаморфизма <...> Одна сущность возникает из другой в динамике на основании их сходства» [Степанов 2004b: 11, 88]. Близкими к этому пониманию стоит признать попытки моделирования динамических процессов языка искусства [Лотман 1974: 543–556], а также исследования динамически-текущего и творчески-субъективного аспекта языковой деятельности [Гаспаров 1996].

Таким образом, есть основания предполагать, что в лингвистическом знании назревает новая революция, но, в полном согласии с исконным смыслом слова «революция» (от лат. «возвращение к старому на новом витке развития»), данная тенденция возвращает нас обратно к В. фон Гумбольдту с его мыслью о творчески-динамическом принципе и деятельностной природе языка: «Язык, как в отдельном слове, так и в связной речи, есть акт, истинно-творческое действие духа» (цит. по: [Постовалова 1982: 61], ср. с новыми – «деятельно стными» – направлениями в лексикологии и грамматике [Земская 2004]).

* * *

Говоря об эстетически ориентированной философии языка, возникшей на рубеже XIX–XX вв., нельзя не упомянуть концепцию Карла Фосслера. Эстетическая школа, главой которой считается Фосслер, делала упор на исследование языка в его выразительной функции. Так, другой представитель данной школы, итальянский философ Б. Кроче, провозгласил

единство эстетики и лингвистики на том основании, что интуиция, изучаемая эстетикой, является в то же время и выражением, «языком» в широком смысле слова, а язык есть предмет лингвистики.

Будучи направленным против положений младограмматиков о законах языка, теория К. Фосслера предполагала глубокое исследование механизма языковой экспрессии. Как пишет Т. А. Амирова, в поисках творческого принципа языка, «следуя за Гумбольдтом, Фосслер выступает за изучение языка в его динамике, а не статике. Стремление рассматривать язык как постоянное творчество лежит в основе всей концепции языка Фосслера. Именно этим объясняется то, что Фосслер уделяет основное внимание индивидуальной речи, воспринимая ее как непрерывное творчество, и предлагает перераспределить разделы лингвистики таким образом, чтобы ведущее место отводилось тем, в которых отражается творческая сторона человеческого языка, связи языковых и интеллектуально-духовных процессов» [Амирова и др. 2003: 473].

Характерно название книги Фосслера «Язык как творчество и как развитие» (ср. также с заголовком книги [Погодин 1913]), в которой он, в частности, утверждает, что языковые ценности творят избранные личности – поэты, творцы, наделенные интуитивной силой, подобно тому, как шедевры искусства создаются отдельными людьми (ср. также [Григорьев 2006: 233–235]). Поскольку, по Фосслеру, в основе любого языка лежит творческий акт индивидуума, то и развитие языка происходит посредством индивидуального языкового творчества.

К. Фосслер высказал также ряд общих соображений о сходстве языка и искусства. О его взглядах – порой чрезмерно идеалистичных, но во многом проницательных – на этот вопрос дает представление следующий его постулат: «Исключительнейшая индивидуальность в связи с всеобъемлющей универсальностью – вот идеал языковой мысли. Как видно без дальнейших рассуждений, это есть идеал писателя, живописца, музыканта, вообще каждого художника. Идея языка, по существу, есть поэтическая идея, истина языка есть художественная истина, есть осмысленная красота» [Фосслер 1910: 245].

Лингвистические идеи К. Фосслера хотя и отличались подчас излишней психологичностью, слишком прямолинейным перенесением эстетических концепций на все языковые явления, тем не менее привлекли в свое время интерес исследователей-языковедов и литературоведов к проблемам художественной речи. В отечественном контексте эти идеи позднее, в 1920—30-е гг., развивались, в частности, В. М. Жирмунским и М. М. Бахтиным.

* * *

Зарождение самобытной русской традиции «эстетического языкознания» связано с именем харьковского филолога Александра Афанасьевича Потебни. Его лингвистическая мысль развивалась как бы параллельно фосслерианству, обнаруживая многие сходные моменты в части теоретического языкознания. Так, еще А. Белый на основании статьи К. Фосслера «Грамматика и история языка», опубликованной в 1-й книге «Логос» в 1910 г., проницательно соединил имена А. А. Потебни и К. Фосслера. В статье «Мысль и язык» А. Белый также представил обоснование своего символистского художественного метода с позиций философии языка А. Потебни. «Поэзия есть преобразование мысли <...> посредством конкретного образа, выраженного в слове, иначе: она есть создание сравнительно обширного значения при помощи единичного сложного (в отличие от слова) ограниченного словесного образа (знака)» [Потебня 1976: 333]. В этом семиотическом определении поэтической речи уже заложено зерно понимания поэтического слова как качественно сложного знака, превосходящего по семантической насыщенности слово естественного языка. Из этого понимания далее вырастет трактовка поэтического языка как сложной, динамичной системы, развива-

ющейся на основе системы естественного языка, причем развивающейся как экстенсивно, в пространстве внешней формы, так и интенсивно – в толще формы внутренней. Здесь же коренится установка символистов на самоценное слово в поэтической речи. Так, Валерию Брюсову была дорога мысль Потебни о том, что слово в поэзии не столько сообщает что-либо кому-либо, сколько служит средством для уяснения мысли самой себя (см. об этом [Калмыкова 2003]).

Направленность художественного мышления, а значит, и поэтической речи, на внутренние формы языка, подчеркивалась и Д. Н. Овсяннико-Куликовским, представителем потебнианской школы языкознания. Поднимая вопрос о филогенезе художественного мироощущения, он допускает, что исторически язык был активным участником в этом процессе. Однако, чтобы «понять переход от искусства, заключающегося в самом языке, к настоящему искусству, как самостоятельной функции духа»⁵, нужно, по его мнению, признать, что язык является «психической деятельностью», «творчеством мысли».

На каком-то этапе человеческой истории «этот прогресс мысли выразился в стремлении подняться над областью языка в какие-то высшие сферы, создать новый мир образов, кроме того, который уже был дан в самом языке» [Овсяннико-Куликовский 1895: 63] (рядка наша. – В. Ф.). Как видно, попытки определения сущности поэтического языка здесь еще отмечены идеалистичностью. Однако в то же время представление о «новом мире», творимом в языке художественного творчества, уже формулируется достаточно отчетливо.

Подобный ход мысли заставляет Д. Овсяннико-Куликовского задаться вопросом: «Мы уже знаем, что язык, как процесс мысли, разворачивается, – с тех пор как он перестал быть искусством – в сфере бессознательной или полусознательной. Спрашивается: что он там делает, как он там функционирует – в смысле пружины, приводящей в движение волны мыслей, образующих процесс художественный?». Для ответа на этот вопрос русский ученый предлагает устремить внимание языковедов на три пункта: «1) психология внутреннего ритма – образа и идеи, 2) психология внешнего ритма, и 3) участие языка в осуществлении того и другого психологического процесса» [Там же: 242–243]. Наибольший интерес для нас здесь представляет третий пункт, а именно – роль языка и его структуры в формообразовании художественного языка. «Художник, – отмечает Овсяннико-Куликовский, – это тот мыслитель, который апперцепирует идеи образами. Эти образы расцветают в его воображении силою скрытой деятельности языка». В чем же заключается эта «скрытая деятельность языка»?

Отправным пунктом или импульсом для художественного мышления служит, с точки зрения Овсяннико-Куликовского, свойство слова иметь «внутреннюю форму». Слова с действенной внутренней формой получают новую, живую образность. И далее по образу и подобию слова с внутренней формой создается высший продукт мысли – художественный образ, в котором воплощается какая-либо идея. Так, согласно ученому, протекает художественный процесс, при котором внутренние возможности языка преобразуются в наличные художественные формы: «В этой работе ума, в этом кипении мысли язык продолжает незримо участвовать всеми своими свойствами и между прочим – грамматическими формами. Дух художественности, который некогда был присущ этим формам и как бы *скрывается в них в виде связанной, потенциальной энергии*, теперь освобождается, – и в уме художника впечатления, образы, понятия, охваченные этой освобожденной энергией, выливаются в художественные формы. Внутренний ритм языка преобразуется во внутренний ритм искусства» [Там же: 244].

⁵ Отметим, что в цитируемом тексте 1895 (!) года Овсяннико-Куликовский, говоря об «искусстве, как функции духа», по сути и буквально предвосхищает теорию эстетической функции языка Р. Якобсона.

Перед нами, по существу, попытка семиотического описания художественного языка. Если заменить в приведенной выдержке слова «потенциальная энергия» термином «объем информации», мы получим вполне современное определение поэтического языка. Ср. у Ю. М. Лотмана: «Поэтическая речь представляет собой структуру большой сложности. Она значительно усложнена по отношению к естественному языку. И если бы объем информации, содержащейся в поэтической <...> и обычной речи был одинаковым, художественная речь потеряла бы право на существование <...> Но дело обстоит иначе: усложненная художественная структура, создаваемая из материала языка, позволяет передавать такой объем информации, который совершенно недоступен для передачи средствами элементарной собственно языковой структуры» [Лотман 1998: 23]. О законах сохранения энергии в поэтическом языке пишет Ю. В. Казарин, уточняя при этом виды энергии в художественном тексте: «Языковая энергия (энергетическая сила единиц языка: энергия покоя и энергия связи единиц языка; плотность структуры и структур языковой системы; степень свободы отбора и функционирования единиц языка и другие возможные виды языковой энергии) претерпевает глобальную трансформацию в процессе формальных и смысловых реализаций единиц языка в поэтическом тексте. <...> В таком тексте статическая языковая энергия индексирующих единиц языка (index) обретает новую, более широкую и глубокую номинативную силу, а энергия иконических (icon) и символических (symbol) единиц трансформируется в энергию „кинетического“, „динамического“, „термоядерного“ характера, обеспечивая одновременно высокую скорость смыслообразования, а также широкую, ступенчатую, цепную реакцию формирования, реализации и восприятия поэтических смыслов» [Казарин 2002: 15]. Как видим, представление Овсяннико-Куликовского об особом «художественном строе», «художественном пошибе» поэтической речи отлично согласуется с новейшими семиотическими разработками.

* * *

В целом можно сказать, что возникшие на рубеже XIX–XX вв. лингвофилософские концепции, рассматривающие язык как творческий процесс, предопределили не только развитие лингвистической поэтики в XX в., но и пути художественных исканий в новаторской литературе первой половины двадцатого столетия. Идеи В фон Гумбольдта, К. Фосслера, А. Потебни, А. Погодина, А. Ветухова, Д. Овсяннико-Куликовского, И. Бодуэна де Куртенэ, А. Белого и др. сформировали взгляд на язык как, с одной стороны, на действенный инструмент художественного и научного творчества, и с другой – на самоценный объект художественного опыта. «Самодеятельность творческой силы языка» (Гумбольдт) была осознана как новый научный предмет, требующий тщательного изучения методами различных дисциплин, и как продуктивный художественный метод, открывающий новые возможности выразительности.

§ 3. Поэтика языка и язык поэзии: становление нового объекта исследования

Узловыми пунктами в истории лингвистической поэтики первой половины XX в. считаются Московский лингвистический кружок, ОПОЯЗ и Пражский лингвистический кружок [Изучение теории; Виноградов 1959; 1975; Wierzbicka 1965; Мукаржовский 1967; Jameson 1972; Chvatík 1970; Григорьев 1979; Steiner 1984; Шапир 1991; Toman 1995; Ханзен-Лёве 2001; Серио 2001]. Действительно, в трудах представителей этих научных школ были заложены основы лингвистического исследования литературы. Язык литературы, словесные формы выражения были признаны полноправным объектом лингвистического и эстетического изучения.

Поэтика «формальной школы» (МЛК и ОПОЯЗ) поставила во главу угла своей методологии лингвистический подход, что объяснялось фактами предшествующей и современной для них научной теории («языковой поворот»). Так, с одной стороны, огромное влияние на «формалистов» оказали идеи основателей теоретической лингвистики (В. фон Гумбольдта, В. Вундта, А. А. Потебни, Ф. Ф. Фортунатова, И. Бодуэна де Куртенэ). С другой, в связи с общими революционными изменениями в науке начала XX в. в филологии также наблюдался теоретико-методологический сдвиг: господство философско-эстетической и социологической эссеистики сменяется формулами строго лингвистического описания (в этом случае для «формалистов» оказались конструктивно-концептуальными, с одной стороны, теоретико-грамматические представления Ф. Ф. Фортунатова и его школы и, с другой стороны, идеи Бодуэна де Куртенэ и Фердинанда де Соссюра о системно-структурной организации языка). Немаловажным обстоятельством является также то, что идеологи формальной поэтики в своей установке на «воскрешение слова» (В. Шкловский), на описание живых фактов словесного искусства, ориентировались на современный им эксперимент в художественной жизни. Характерны признания Р. Якобсона: «Направляли меня в моих поисках опыт новой поэзии, квантовое движение в физике нашей эпохи и феноменологические идеи <...>». Путь к пониманию структурности языка был пройден не без внимания к авангардным техникам Пикассо и Брака, «придававших значение не самим вещам, но скорее связям между ними» [Якобсон 1996]; «Нас одинаково звали вперед дороги к новому экспериментальному искусству и к новой науке – звали именно потому, что в основе и того, и другого лежали общие инварианты» [Якобсон 1999: 80], см. также: [Янгфельдт 1992; Pomorska 1968; Language, Poetry and Poetics 1987]. Вырисовывался единый фронт науки, искусства, литературы, богатый новыми, еще не изведенными ценностями будущего.

Важной вехой в становлении лингвистической поэтики стала концепция поэтического языка Р. Якобсона. Она, в свою очередь, основана на выделении особой «поэтической функции языка»⁶, связываемой Якобсоном с «установкой на выражение» в поэтической речи, с «направленностью (Einstellung) на сообщение как таковое, сосредоточением внимания на сообщении ради него самого» [Якобсон 1975: 202]. Сходным образом подходит к этому вопросу другой представитель «формальной школы» – Л. П. Якубинский – причисляя самоценность речевой деятельности к существенным сопутствующим признакам поэтического высказывания. Предлагая классифицировать явления языка «с точки зрения той цели, с какой говорящий пользуется своим материалом», он различает систему «практического языка, в которой языковые представления (звуки, морфологические части и проч.) самостоятельной

⁶ Мы опускаем здесь обсуждение спора вокруг первенства Р. О. Якобсона и К. Бюлера в выделении особой, поэтической функции языка. Заметим, однако, что «экспрессивная функция» по Бюлеру не в полной мере описывает своеобразие поэтической коммуникации; якобсоновский вариант представляется нам более адекватным.

ценности не имеют и являются лишь средством общения», и систему языка поэтического, в которой «практическая цель отступает на задний план и языковые сочетания приобретают самоценность» [Якубинский 1919: 37]. На основании новейших фонетических и фонологических исследований Л. П. Якубинский, О. М. Брик, С. И. Бернштейн и Е. Д. Поливанов рассматривают поэтический язык с точки зрения обнаружения в нем особых лингвистических закономерностей.

По Р. Якобсону, «поэтическая функция предполагает интро-вертивное отношение к вербальным знакам как единству означающего и означаемого и является доминантой в поэтическом языке, который нуждается в особенно тщательном лингвистическом анализе <...>» [Якобсон 1987]. Исходя из этого тезиса, формальная школа выдвинула на первый план проблему «грамматики поэзии» (см. [Шапир 1987]), т. е. особым образом организованной структуры поэтического языка. Хотя какой-либо цельной теории поэтического языка «формальной школой» разработано не было, в целом, как отмечает О. Г. Ревзина, «выделение поэтической функции имело для лингвистической поэтики столь же фундаментальное значение, что и постулаты знаковости и системности» [Ревзина 1998: 12]. Новым словом в науке стала трактовка поэтической речи не просто как стилевой разновидности языка, а как *качественно иного состояния языка* («<...> поэтичность – это не просто дополнение речи риторическими украшениями, а общая переоценка речи и всех ее компонентов» [Якобсон 1975: 228]). Тем не менее нельзя не согласиться с утверждением, что «прямой переход от поэтической функции, как она определена Р. Якобсоном, к поэтическому языку как „системе возможностей“ оказался неосуществимым» [Ревзина 1998: 12]. Для этого необходимо было осознание качественного различия между поэтическим и естественным языком, а также углубление в *специфику художественной речи как особой знаковой системы*.

* * *

Еще несколько шагов вперед по пути понимания поэтического языка как особой системы было сделано В. М. Жирмунским и Г. О. Винокуром. Разграничивая два типа речи – научную и родственную ей практическую, с одной стороны, и поэтическую, с другой, – Жирмунский констатирует, что, в противоположность первым двум типам, «язык поэзии построен по художественным принципам; его элементы эстетически организованы, имеют некоторый художественный смысл, подчиняются общему художественному заданию» [Жирмунский 1919: 37]. В отличие от «формалистского» подхода, здесь поэтический язык определяется уже не функционально, а интенционально. Отсюда в терминологическом словаре Жирмунского возникают понятия типа «художественного упорядочения», «художественной телеологии», «внутренней телеологической структуры языковой формы» и т. п. Поэтика в его понимании должна быть наукой, изучающей поэзию как искусство, а любое стихотворение – как эстетический объект с языковой структурой.

Г. О. Винокур придерживается похожей точки зрения, выясняя отношения между лингвистикой и поэтикой: «Правильное расчленение поэтической структуры и есть, собственно говоря, решение задачи о *предмете* поэтики: интерпретировать отдельные члены этой структуры поэтика может по-своему – до этого нам пока нет дела, – но научиться *отыскать* их, *увидеть* их она может, очевидно, только у лингвиста» [Винокур 1925: 167]. Однако, оговаривает он, это не значит, что «поэтика есть „часть“ или „отдел“ лингвистики <...> Совпадение схем этих свидетельствует лишь об одном: принципы, с помощью которых группирует свой материал поэтика, суть *те же* принципы, что и в лингвистике <...> все эти отдельные структурные моменты в поэзии будут, очевидно, иметь совершенно иное качество, иную функцию и иной смысл, чем в слове вообще» [Там же: 166–167]. Таким образом, Г. О. Винокур добавляет к функционалистской теории поэтического языка «формалистов» важные элементы:

соображение об иной качественности поэтического языка по сравнению с практическим и мысль об особой семантике художественного слова. Между тем он все же не делает решающего шага: от выделения «отдельных структурных моментов» художественной речи с их особыми параметрами – к установлению того специфического структурного целого, которое представляет собой поэтический язык. Приблизиться к такому принципиальному пониманию удается в 1920—30-е гг. таким разным авторам, как Г. Шпет, Б. Энгельгардт, М. Бахтин и В. Виноградов. С различных дисциплинарных позиций – Шпет со стороны философии, Энгельгардт со стороны литературоведения, Бахтин со стороны эстетики словесного творчества, Виноградов со стороны лингвистики – указанные исследователи приходят к сходным выводам, относящимся к проблеме художественного (поэтического) языка.

* * *

Необходимо отметить, что научное наследие Г. Г. Шпета далеко не в достаточной степени освоено лингвистической наукой, так же как гораздо большего признания заслуживает его вклад в лингвистическую поэтику и художественную семиотику. Это обстоятельство побуждает нас остановиться на его воззрениях более подробно, тем более что они имеют значимость и конкретно для нашей темы.

Г. Г. Шпет был первым среди русских гуманитариев, кто сознательно стал заниматься проблемой знака в философском и художественном контексте⁷. Значимость идей Шпета для русской лингвистики, герменевтики и семиотики вполне сопоставима с ролью Ф. де Соссюра и Ч. С. Пирса в западной традиции языковой теории. 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 упомянем монографию «Язык и смысл», написанную в середине 1920-х гг.⁸; работу под названием «Герменевтика и ее проблемы», а также философское исследование «Явление и смысл».

Густав 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 (ср. с более поздними – 1920-х гг. – исследованиями В. Н. Волошинова в области «идеологического знака» [Волошинов 1929], см. также указанную выше работу И. Агеевой). Впервые слово «семиотика» появляется у Г. Шпета в 1915 г. в статье, которая затем преобразуется в третью главу «Истории как проблемы логики»⁹. 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, пред-

⁷ Справедливости ради необходимо отметить, что пальму первенства в этой части Шпету отдадут многие современные исследователи. См.: *Звегинцев В. А.* Что происходит в советской науке о языке (1980)//Сумерки лингвистики. Из истории отечественного языкознания. Антология. М., 2001. С. 474; *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.; Киев, 2001. С. 204–218; *Мечковская Н. Б.* Семиотика: Язык. Природа. Культура: Курс лекций. М., 2004. С. 38–42; *Щедрин Т. Г.* «Я пишу как эхо другого...»: Очерки интеллектуальной биографии Густава Шпета. М., 2004. С. 215–228, *Ageeva I. V.* Volosinov et G. Spet: deux points de vue sur la sémiotique // *Langage et pensée: Union Soviétique années 1920–1930. Cahiers de l'LSL. n° 24.* 2008. P. 101–112; ср. также текст доклада: *Freiberger E.* Вклад Шпета в развитие семиотической эстетики // Первые Шпетовские чтения в Томске. Томск, 1991; и нашу работу [Фещенко 2008b]. Однако значимость фигуры Шпета в контексте семиотической эстетики и авангарда по сию пору остается нераскрытой.

⁸ На настоящий момент ее текст опубликован полностью в издании [Шпет 2005]. Ранее отрывки из него публиковались в след. изданиях: *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.

⁹ См. *Шпет Г.* Первый опыт логики исторических наук: к истории рационализма XVIII века // *Вопросы философии и психологии.* 1915. № 3.

полагающее уразумение или интерпретацию как средство уразумения. Такого рода познание можно условиться назвать семиотическим познанием¹⁰. Уже в этой ранней работе он высказывает мысль о том, что логика не способна адекватно обращаться с историческими понятиями, ибо последние подлежат ведению особого «семиотического познания», которое требует своей особой методологии. Логика исторического понятия, рассматриваемого как некоторый выраженный смысл, в сущности, утверждает он, должна быть семиотической дисциплиной. Значение исторического понятия – само по себе уже знак, который может быть расшифрован только посредством особого рода герменевтики.

В «Эстетических фрагментах» (1922–1926), серии работ, вышедшей в начале 20-х гг, нашли отражение взгляды Г. 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» [Шпет 1922: 382]. 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, *omina* и проч., и проч. <...> Связь слова со смыслом есть связь *специфическая*. Она является „родом“, а не подводится под род» [Там же: 380]. Структура слова, согласно Шпету, задает существенную категорию культуры – категорию отношения, или функции: «Графически слово может изображаться сложной и простой системой 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 звуковой *паузой*, 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*» [Там же: 381].

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 (семиотики и поэтики) 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» [Шпет 1921: 482]. Таким образом, Г. Шпетом подчеркивается своеобразие художественного языка в ряду других языков духовной культуры.

Независимо от «формалистов» Г. Шпет формулирует проблематику поэтического языка. Поэтика, в его понимании, есть «грамматика поэтического языка и поэтической мысли» [Шпет 1922: 408]. Среди отделов лингвистической поэтики Г. Шпетом выделяются «поэтическая логика», «поэтическая фонетика», «поэтическая морфология», «поэтический синтаксис», «поэтическая стилистика», «поэтическая семасиология», «поэтическая риторика» и т. п. Хотя развить положения каждой из этих подобластей лингвистической поэтики самому Г. Шпету было не суждено, именно эти принципы легли в основу дальнейших лингвистических исследований (Г. О. Винокура, В. В. Виноградова, В. П. Григорьева и др.) в

¹⁰ 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).

области художественного языка. Кроме того, наследниками Шпета – в особенности по линии изучения «внутренней формы» – считали себя многие представители формальной школы.

Поэтическая реальность, согласно Г. Шпету, есть реальность символическая. Знаки естественной коммуникации становятся в художественном творчестве символами. «<...> *Символизм* <...> есть существенный признак всякой поэзии. Учение о поэтической методологии 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, уразумываемое в данном контексте, так символический смысл есть творимое, разумное в творимом контексте» [Там же: 411–412]. 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.

В этом месте рассуждений Г. Шпета возникает новый важный термин – «автор». «Персона автора слова», утверждает он, имеет для художественной коммуникации («экспрессивности» в терминологии Шпета) первостепенное значение. *Отношение* автора к слову, к знаку, творимому им (т. е. то, что в современной теории языка именуется «дейксисом»¹¹ [Степанов 1998: 373–380]) становится определяющим для лингвиста и семиолога. В связи с этим категория «повода», «поведения автора», «отношения к сообщаемому» (на языке современной лингвистической прагматики – «речевой акт») становится самостоятельным предметом рассмотрения: «Интерпретация слова с этой точки зрения есть истолкование поведения автора в смысле его правдивости или лживости, его доброжелательного отношения к сообщаемому, его веры в него или сомнения в нем, его благоговейного или цинического к нему отношения, его убежденности в нем, его страха перед ним, его восторга и проч., и проч.» [Шпет 1926, 469].

Что же выступает в конкретном художественном акте, в конкретном произведении словесного творчества в роли знака-проводника, посредующей субстанции между миром произведения и объемлющим само произведение миром автора? Согласно Шпету, таким знаком, выражающим отношение *между творением и творцом, является внутренняя форма*.

Еще В. фон Гумбольдт инициировал внедрение понятия «внутренняя форма» в лингвистические исследования. Им был поставлен вопрос о «внутренней форме языка»; причем важно подчеркнуть, что эта идея изначально включала в себя креативно-динамическую составляющую. А. Потебня предложил вместо внутренней формы языка изучать более «осязаемую» в научном плане внутреннюю форму слова. Под последней русский филолог понимал «ближайшее этимологическое значение слова», или «тот способ, каким выражается содержание» [Потебня 1976: 175]. У В. фон Гумбольдта и А. Потебни внутренняя форма еще не мыслилась как порожденная индивидуальным актом творчества. Такое понимание

¹¹ С той лишь разницей, что дектика, в трактовке Ю. С. Степанова, отражает «отношение языка к говорящему, знаков к человеку, пользующемуся языком», а «личное действие», в понимании Г. Г. Шпета, имеет в виду отношение говорящего к языку, человека к знакам. Отсюда и постулируемая Шпетом направленность герменевтического исследования: «От внешней экспрессии требуется переход в глубину, в постоянный ее источник, к руководящему его началу <...> к систематическому ознакомлению с автором и его личностью» [Шпет 1926: 469]. О связи такого подхода со спецификой авангардного автора см. ниже.

впервые предпринял в контексте художественной семиотики уже в XX в. Г. Г. Шпет. «Поэтика, – утверждает Шпет, – должна быть учением о чувственных и внутренних формах (поэтического) слова (языка) <...>» [Шпет 1922: 410]. Разработке этого учения он посвящает отдельное исследование «Внутренняя форма слова» (1927). В нем он следует концепции Гумбольдта, применяя ее к сфере уже индивидуально-языкового творчества¹².

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

Во всяком словесном творчестве – научно-понятийном или художественно-образном, пишет Г. Шпет, имеет место планомерное выполнение некоторого замысла. Здесь значимой оказывается именно внутренняя форма – как правило образования понятия (в науке) или образа (в искусстве). «Это правило есть ничто иное, как прием, метод и принцип отбора, – закон и основа словесно-логического творчества в целях выражения, сообщения, передачи смысла» [Шпет 1927: 98]. Можно говорить о внутренней форме понятия, или «внутренней логической форме», и о внутренней форме образа, или «внутренней поэтической форме». Совокупность таких «правил», законов комбинирования словесно-логических единиц (понятий, образов) Шпет называет «словесно-логическими алгоритмами». «Такого рода алгоритмы суть также формы образования понятий, и, следовательно, диалектики самого смысла, динамические законы его развития, творческие внутренние формы, руководящие понимающим усмотрением смысла в планомерном отборе элементов, но допускающие свободу в установлении той или иной планомерности <...>» [Там же: 119]. Внутренние формы как алгоритмы, т. е. «формы методологического осуществления, способны раскрыть соответствующую организацию „смысла“ в его конкретном диалектическом процессе» [Там же: 141].

Как же функционируют внутренние формы в художественном процессе? Во-первых, утверждает Шпет, поэтический (художественный) язык, в отличие от языка прагматического (научного или обыденного), на первый план выдвигает не прагматические цели, а «свои собственные внутренние цели саморазвития» [Там же: 143]. Во-вторых, – и это вытекает из первого тезиса – искусство не покрывается одними «логическими внутренними формами», свойственными опять же языку обыденному, а имеет свои особые – *художественные или поэтические – внутренние формы*. Художественный язык – это всегда «планомерно конструируемый организм», отличающийся единством и цельностью. Законы такой органичности суть «правила, лежащие в самом организуемом матерьяле, его собственные формы, сочетаемые и упорядочиваемые соответственно руководящей идее творчества». Идея эта «лежит не вне данного матерьяла и его форм, а в них самих, и потому автономно осуществляется в их единстве, как в художественной форме форм» [Там же: 147]. Последняя создает уже конкретные приемы и пути образования художественных образов и смыслов. Таким образом, внутренние формы играют роль законов образования художественной речи, ее правил-алгоритмов. Внутренние формы, далее, имеют прямое отношение к субъекту творчества. Творческий субъект осуществляет в своей языковой деятельности оригинальную идею художественности. Внутренняя форма отождествляется Шпетом с «внутренней идеей» творчества: «Произведение есть продукт некоторого целемерного созидания, т. е. словесного творче-

¹² См., с одной стороны, обобщающий, а с другой – развивающе-порождающий философский труд В. В. Библихина, представляющий конспекты его лекций: [Библихин 2008]. О возможностях соотношения внутренней формы в поэтике, с одной стороны, и в поэзии, с другой, см. [Аристов 2004].

ства, руководимого не прагматической задачей, а внутренней идеей самого творчества <...>» [Там же: 142].

Каковы же способы вскрытия этой творческой субъективности? Как связан внутренний человек-художник (*persona creans*, как называет его Г. Шпет) и внутренние формы его творчества?

В художественном творчестве, по Г. Шпету, языковое выражение есть прежде всего *субъективное выражение*. В языке искусства «перед нами – не автоматические „реакции“, „импульсы“, „рефлексы“ и пр., а полные значения и жизни „жесты“, „мимика“, „интонация“ и пр. – то, что объемлется термином „экспрессия“. Именно здесь-то и сосредотачивается искомое нами субъективное, здесь – подлинная сфера субъективности <...> Субъективность в слове, начиная с интонации данной фразы, через общую манеру излагать свои „сообщения“, вплоть до самых устойчивых форм словесного приема, школы, стиля, всегда запечатлевается в виде экспрессивности самого же слова». Тем самым Г. Шпет предвосхитил разработку проблемы субъективности в языке в трудах Э. Сепира, Э. Бенвениста, Ю.С. Степанова, Н.Д. Арутюновой.

По заключению С. Зенкина, «переосмысление идеи внутренней формы слова / языка в русской теории первой трети XX в. было связано с поисками аналитических инструментов для анализа форм творческого присутствия человека в языке. <...> Когда в 1910—1920-е гг. встала задача конкретно объяснить индивидуальный, не детерминированный предшествующими законами языка творческий акт, то выражением этого конкретно-творческого начала в языке стала служить субъективно переосмысленная категория внутренней формы (формы скорее слова, высказывания, текста, чем языка в целом)» [Зенкин 2004: 161–162; см. так же Аристов 2004]. Именно понятие внутренней формы в изложении Шпета дает возможность анализировать глубинное измерение знака. Не случайно концепция внутренней формы выводится Шпетом на материале анализа эстетических форм, ведь поэтический язык, в отличие от языка прагматического (научного или обыденного), на первый план выдвигает не прагматические цели, а «свои собственные внутренние цели саморазвития». Глубинно-семиотический подход, основателем которого выступает Шпет, ставит во главу семиотического процесса самого человека. В сосюррианской и пирсианской семиотике мир знаков априори признается внешним по отношению к личности. Шпетовская семиотика человекомерна, или «целемерна», в его собственных терминах, объектом ее изучения является совокупность внутренне обусловленных знаков, которые производит и воспринимает человек в коммуникативном и творческом процессе.

* * *

В русле идей Г. Шпета работали такие выдающиеся филологи-языковеды, как В. В. Виноградов, В. Н. Волошинов и Н. И. Жинкин.

Ранние работы В. В. Виноградова о языке Ахматовой, Зощенко, Аввакума являют собой пример целостного анализа языкового мира художника [Чудаков 2003]. Исследуя языковые способы «художественного мирооформления», ученый следует шпетовскому принципу преимущественной *субъектности* художественного высказывания. Показательно, что для иллюстрации этой особенности – «самодетельности субъекта литературы, который находится в меняющихся структурных связях с субъектом бытовой речи» – Виноградов обращается к авангардному опыту в современной ему литературе. Так, в «словесно-художественной системе» символизма, заключает он, «ясно выступают принципы своеобразной условно-литературной деформации общего социально-бытового контекста речи» [Виноградов 1980: 200]. Совсем иной тип отношений к прагматическому языку письменности и быта воплощен, по его мнению, в словесной структуре футуризма: «В основу построения лите-

ратурного образа субъекта полагается иллюзия освобожденности от предметно-смысловых форм общего языка, иллюзия непосредственно-творческого выражения индивидуальности, разорвавшей оковы культурных традиций». Пусть в этих формулировках слышны оценочно-отрицательные обертона, вызванные, по-видимому, недостаточно адекватной к тому моменту оценкой авангардного творчества. Важно здесь то, что на примере новой, «живой» литературы отрабатываются новые научные подходы к поэтике языкового творчества. Показывается, с одной стороны, различие форм и функций, определяющих разные литературные системы. С другой стороны, постулируется их отличие от «форм социально-языковой системы», т. е. форм непозитического языка («ведь литературные произведения – принципиально новые языковые единства, не предусмотренные методологией социальной лингвистики»). Язык литературы и, следовательно, литературных произведений, «*пребывая в одной плоскости с социально-языковыми системами* и определяясь формами соотношений с ними, как особая система должен в то же время внутри себя обладать собственными „дифференциальными“ формами, которые могут по своему строению и по своему отношению к системе литературы не иметь никаких семантических соответствий с формами общего языка».

Неразработанность инструментария нарождающейся лингвистической поэтики заставляет В. Виноградова оговариваться: «В сущности, приходится признаться, что характер этих „литературно-языковых“ форм пока не достаточно ясен». Допускается, что предметами рассмотрения здесь могут быть и «общие композиционные категории», и «образы субъектов» и определенные «лексические приметы». Все эти характеристики, полагает Виноградов, могут лечь в основу изучения «языка художественной литературы» (как считает Виноградов, именно он должен стать главным объектом лингвопоэтических исследований). При этом, добавляет он, многие отдельные и своеобразные «языки художественной литературы», такие как «язык символизма», «язык футуризма», «язык конкретного автора» ит. д., должны определяться «только негативными признаками, *нулевыми формами*, формами соотношений, *своим, так сказать, местом в общей системе*». Определением лингвистических маркеров «своего» места в «общей» системе призван заниматься, согласно Виноградову, «имманентный анализ» языка художественных произведений.

Лингвистическая поэтика мыслится Виноградовым как семиотическая дисциплина. Не случайно поэтому при обсуждении вопросов словесного творчества он обращается к методологии Ф. де Соссюра, а именно к дихотомии *langue / parole*. Отмечая, что для *langue* в соссюровской трактовке существенны «общие категории соотношения», тогда как для *parole* – «индивидуальные отличия объектов», он делает значимое для нашей темы допущение: «<...> быть может, допустимо по аналогии применить к изучению литературы „эквивалентные“ *langue* и *parole* понятия – понятия *системы* как некоей общей для известного литературного круга *нормы* форм, и индивидуального творчества как ее „*нарушения*“, „*преобразования*“?»

В порядке небольшого, но необходимого для нашей темы отступления, прокомментируем приведенное высказывание В. Виноградова. Представление о «нарушении нормы» в языке художественной литературы является существенным прогрессом в лингвистической поэтике по сравнению с концепцией «остранения приема» В. Шкловского. Стоит заметить, правда, что еще в 1920-х гг. ленинградский лингвист Б. А. Ларин ввел понятие «собственной нормы произведения». Будучи образованной контекстами употребления – общелитературного, жизненного, текстового – норма сообщения в художественной речи, согласно Ларину, подвижна. Так, уже первые «такты» стихотворения – его ритм, размер, мелодика, первые словесные образы – задают «норму» [Ларин 1974] (см. об этом: [Степанов 2002: 287–289]). Ясно, что здесь норма трактуется еще вне отнесения к ее нарушению, а лишь в пределах внутреннего пространства произведения. В более общем виде уровень нормы применительно к языковому материалу формулируется Э. Косериу – как «совокупность общепри-

нятых, традиционных реализаций структуры» – [Там же: 10]. Однако здесь речь еще идет об оппозиции норма – отступление от нормы в контексте литературного языка и служит социально-исторической категорией художественных языков. Между тем В. Виноградов говорит о норме уже в области художественно – индивидуального языка. Это совсем новый вопрос, выдвинутый в круг научных проблем в первые десятилетия прошлого века.

Необходимо отметить, что к подобному вопросу в чем-то сходными, а чем-то различными путями подошел современный В. Виноградову пражский структурализм и последующий структурализм французский. В основе поэтического языка, с точки зрения этой научной школы, лежит так называемый *écart stylistique*, стилистическое отклонение, сложным образом реализующееся в индивидуально-поэтической системе автора.

Согласно концепции Р. Барта, развившего теорию «письма», («*écriture*») автор художественного произведения реализует себя в поэтической речи посредством трех инстанций – *языка, стиля и письма*. Если язык представляет собой совокупность предписаний и навыков, общих для всех авторов данной эпохи, являясь одновременно ограничением и открытием диапазона возможностей, то *стиль* – это специфическая манера данного автора, его личная мифология: «Горизонт языка и вертикальное измерение стиля очерчивают для писателя границы природной сферы, ибо он не выбирает ни свой язык, ни свой стиль. Язык действует как некое отрицательное определение, он представляет собой исходный рубеж возможного, стиль же воплощает Необходимость, которая связывает натуру писателя с его словом» [Барт 1953: 332]. Однако решающую роль в художественном процессе играет так называемое *письмо* (*écriture*). Это «формальное образование», находящееся между языком и стилем, представляет собой, по Барту, «этос», или «мораль формы». Именно посредством «письма» автор обретает отчетливую индивидуальность, «возможность избирать известный тон». И именно в этом измерении возникает проблема нормы и ее преодоления: «В области же формы писатель может действительно стать самим собой лишь за пределами установлений, диктующих ему грамматические нормы и константы его стиля, – там, где 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 <...>»¹³[Там же: 333]. Из этого высказывания явствует, что вопрос о норме в поэтическом языке ставится Р. Бартом в *дискурсивном* ключе, обнаруживая сразу несколько ракурсов обозрения: со стороны нормативной лингвистики, со стороны индивидуальной стилистики и, наконец, со стороны речевых жанров, т. е. прагматики.

Данная идея Р. Барта развивается далее Ж. Женеттом, определяющим поэтический язык по отношению к литературному языку как «отклонение от нормы», а поэтику – как «*стилистику жанра*, которая изучает и оценивает отклонения от нормы, характерные не для индивида, но для целого языкового жанра, то есть именно то, что Барт предложил назвать *письмом*» [Женетт 1998: 142]. Тут же он уточняет, что в виду имеется не столько отступление от правила, сколько *нарушение* его: «<...> поэзия не отступает от прозаического кода как некая вольная вариация тематической константы, она взламывает и попирает этот код, будучи его полной противоположностью <...> В этом смысле поэтическое отклонение <...> – это абсолютное отклонение» [Там же].

Думается, что столь агрессивно-поэтичный лексикон определений как у Барта, так и у Женетта вызван тем, что французская структурная поэтика изначально ориентировалась в своих формулировках на радикальные формы литературы, которые стремились обосновать свой поэтический язык как упраздняющий понятия традиции и нормы, как «нулевую степень

¹³ Нельзя не заметить переключку этих соображений Р. Барта с идеей Г. Шпета о «поведении сообщающего» и «отношении сообщающего к сообщаемому», а также с идеей Н. Жинкина об «интонационных формах», выражающих «живое отношение субъекта к вещам, людям, событиям» (см. ниже).

письма», по дефиниции того же Р. Барта. Тем не менее, несмотря на данный факт, концепция нормы и ее нарушения в выкладках французских структуралистов содержит зерна истины. В самом деле, если допустить, что творец художественного произведения в большей степени, чем обычный носитель языка, присваивает себе язык в момент речи (ср. с тезисами М. Бахтина: «язык нужен поэзии весь, всесторонне и во всех своих моментах»; «поэзия выжимает все соки из языка, и язык превосходит здесь себя самого»), то следует признать, что художественный язык не исчерпывается характеристикой его как простого «отклонения». По меньшей мере это – «сложное отклонение», а по большому счету – особое языковое образование, соотносящееся с нормой посредством множества признаков.

Рассматривая поэтику (т. е. язык художественных произведений) как знаковую систему, Ю. С. Степанов приходит к выводу: «Словесное художественное произведение может образовывать само по себе индивидуальную знаковую систему. Поэтому проанализировать словесное художественное произведение семиотически (если оно этому поддается) – значит установить повторяющиеся в нем предельные, далее неразложимые без потери смысла словесные образы или фигуры (аналог морфов и изолятов), а затем начинать обобщать их как по линии синтагматики, „в длину“, так и одновременно с этим по линии парадигматики, „в глубину“. Движение по линии синтагматики основано на принципе эквивалентности <...> и заключается в том, чтобы: а) определить отношение произведения к ближайшей к нему литературной среде и к общенациональной норме речи, б) установить его собственную, или внутреннюю, норму, в) установить отклонения в ходе повествования от его собственной, или внутренней, нормы» [Степанов 1998: 72] (разрядка наша. – В. Ф.). Итак, художественное произведение вступает в сложные семиотические отношения с нормами, как внешними, так и внутренними. При этом оно образует индивидуальную знаковую систему, что, в свою очередь, ставит вопрос об индивидуальном языке, или индивидуальной речи.

Вопросом о том, существует ли личный язык («private language»), задавался еще Л. Витгенштейн, сомневаясь, впрочем, в положительном ответе на него. Он писал: «<...> можно также представить людей с монологической речью. Они сопровождали бы свои действия разговорами с самими собой. <...> Но мыслим ли такой язык, на котором человек мог бы для собственного употребления записывать или высказывать свои внутренние переживания – свои чувства, настроения и т. д.? <...> Слова такого языка должны относиться к тому, о чем может знать только говорящий, – к его непосредственным, личным впечатлениям. Так что другой человек не мог бы понять этого языка» [Витгенштейн 1994: 170–171]. Как будто бы солидаризуясь с Витгенштейном, исследователь его творчества В. П. Руднев делает заключение: «Доказательство невозможности индивидуального языка – признак ориентации философии на лингвистику и семиотику» [Руднев 2001: 155]. На первый взгляд, это утверждение неоспоримо (см. выше о «языковом повороте» в науке XX в.). Однако на проверку оно оказывается не столь уж и убедительным. Ведь у Витгенштейна, представителя «философии обыденного языка», речь идет о прагматическом, обыденном употреблении языка. Действительно, в обыденной речи главным критерием понимания служит общность знаний, а критерием коммуникации – ясность мысли. Но другое дело – поэтическая речь и художественная коммуникация. Здесь прагматика не является ведущим измерением семиозиса, а необычность знаний и размытость мыслительного процесса, вместе с его многослойностью, являются конструктивными признаками.

Психологами и психолингвистами отмечается, что одним из этапов в процессе порождения речевого высказывания является так называемая внутренняя речь, причем этот факт постулируется даже в отношении обыденной коммуникации. Такова, например, концепция Л. С. Выготского, трактующего внутреннюю речь как «язык для самого говорящего». Внутренняя речь, согласно этой концепции, является одним из этапов внутреннего кодирования

в процессе речемыслительной деятельности. Ее характерные признаки – имплицитность, незаконченность, эмбриональность, идиоматичность. В этом смысле прав В. П. Руднев, отмечающий, что «внутренняя речь введена в научную терминологию по аналогии с литературой XX в., заинтересовавшей процессом порождения речи и передачей внутренних переживаний человека» [Руднев 2001: 154]. Возможно, впрочем, что причиной обращения как художников, так и ученых к внутренним уровням языка было возникновение некоего общего и для тех и для других проблемного поля, требовавшего новой концептуализации.

В этом же ряду следует рассматривать и соображения В. Н. Волошинова о внутренней речи как знаковом материале психического мира. Согласно данной теории, слово является по преимуществу «внутренним знаком». Прежде чем стать внешним «высказыванием», слово рождается в сознании говорящего, являясь знаковым материалом внутреннего мира. «Слово может служить знаком, так сказать, внутреннего употребления; оно может осуществляться как знак, не будучи до конца выраженным во-вне» [Волошинов 1929: 358] (см. также [Бахтин 1996; Алпатов 2004]). К сожалению, самим В. Н. Волошиновым эта проблематика не была подробно разработана. Думается, однако, что этому помешал определенный социологизм его концепции языка. Будучи примененными к области поэтической лингвистики, данные соображения, как нам кажется, имели бы далеко идущие перспективы.

* * *

Еще одну попытку концептуализации «внутренней семиотики» предпринял ученик Г. Шпета Н. И. Жинкин, выдвинув идею о кодовых переходах во внутренней речи. Н. И. Жинкин предложил гипотезу о «языке внутренней речи». Употребляя парадоксальное, на первый взгляд самопротиворечивое, выражение «язык речи», он поясняет: существует область вербального сознания, где нет различия между языком и речью. Эта область принадлежит *ментальному миру*. Учитывая это, имеет смысл, утверждает Жинкин, говорить о каком-то данном языке, который является языком только данной речи, приспособленной к данной ситуации. В таком языке отсутствуют материальные признаки слов естественного языка, поэтому он характеризуется «непроизносимым кодом». «Здесь нет последовательности знаков, а есть изображения, которые могут образовывать или цепь, или какую-то группировку» [Жинкин 1998: 158]. Если формы естественного языка определены строгими правилами, то во внутренней речи правило составляется *ad hoc*, лишь на время, необходимое для мыслительной процедуры (Жинкин ведет речь о процессе мышления).

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

В качестве особой разновидности «внутреннего языка» Жинкин выделяет *язык художественного мышления*. Такой язык характерен тем, что обладает в каждом случае индивидуальностью *интонации* (ритма). Он всегда интонационно, ритмически обработан и имеет свою особую «*интонационную форму*». Последняя возникает в творческом акте как произвольное (ритм всегда произволен) выражение внутренних отношений личности: «<...> интонационная форма является формой чувства, если понимать чувство как живое отношение субъекта к вещам, людям, событиям» [Жинкин 1985: 78]. В поэтическом языке *выражение*, *изобразительность*, форма как таковая выполняют главенствующую функцию. «Построение выражения с расчетом на форму самого выражения создает „двойную речь“ – это речь в

речи <...>. Так, согласно Н. Жинкину, создается образная речь – на пересечении внутренних и внешних факторов.

Аналогичное понимание специфики художественной речи присутствует и у самих поэтов. Так, Поль Валери (между прочим, далеко не чуждый и теоретической мысли) рассматривает творческий процесс как сознательное волевое усилие поэта, который строит «язык в языке», призванный воссоздать в своей формальной системности целостное переживание мира. «Малларме был прав. <...> 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, быстрая или медленная, стихийная или сознательная, мучительная или легкая, чье назначение – стать опосредствованием между мыслью, которая порождает идеи, между этой подвижностью, множественностью внутренних проблем и решений и, вслед за тем, речью, совершенно отличной от языка обыденного, какою являются стихи, – речью, причудливо организованной, которая не отвечает никакой потребности, *кроме той, которую должна возбудить сама*, которая говорит лишь о предметах отсутствующих или тайно и глубоко прочувствованных; 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» [Валери 1993: 323].

Индивидуальная речь позже также становится объектом исследования в семиотике и теории коммуникации, где она рассматривается под углом зрения коммуникативного треугольника (сообщение – отправитель – получатель). При этом предполагается, что внутренняя речь являет собой случай *автокоммуникации*, или *внутренней коммуникации* (Ю. М. Лотман). Искусство, полагает Ю. М. Лотман, представляя собой «вторичную моделирующую систему», как раз и описывается по модели внутренней коммуникации [Лотман 1970: 667–668].

Необходимо отметить, что ведущей линией в семиотических исследованиях на многие годы стало изучение индивидуальной речи с точки зрения получателя, или интерпретатора (К. Бюлер, Ю. М. Лотман, В. З. Демьянков и др.). Даже в новейших работах по теории художественного текста (см., например, [Лукин 1999]) этот вектор остается руководящим. Думается, однако, что гораздо большей актуальностью и перспективностью обладает противоположный вектор исследования: от АВТОРА к СООБЩЕНИЮ, от ЧЕЛОВЕКА к ЯЗЫКУ. При таком подходе анализ индивидуальной речи проводится с опорой на то, как языковые процессы синтезируются в сознании говорящего, автора.

Видимо, подобную методiku имел в виду Г. О. Винокур, когда говорил об «эстетике языка», которой характеризуется творческий метод автора, выражающий отношение автора к слову [Винокур 1945: 126]. Примерно в это же время такой подход пытался развивать и М. М. Бахтин, полемизируя с формалистическими и нормативистскими теориями художественных стилей. В его неопубликованных на тот момент (1940—50-е гг.) работах возникают такие термины, как «отношение говорящего к языку», «образ языка», «модусы жизни языка», «язык самоосознающийся» и т. п. (см., например, [Бахтин 1924]). Важен в свете нашей темы его тезис о том, что «художественное познание направлено именно на образ говорящего в его индивидуальной конкретности» [Там же: 290]. Правда, вся эта проблематика настойчиво выводилась Бахтиным за пределы лингвистики, в область «металингвистики». Так или иначе для современной теории языка подобные разыскания не потеряли, как нам думается, ни своей концептуальной продуктивности, ни – тем более – своей острой актуальности.

К такому же подходу тяготел, по крайней мере в 1920—40-х гг., и В. В. Виноградов, ставший уже позднее неявным оппонентом М. М. Бахтина. Все творения художествен-

ного слова, считал Виноградов, суть проявления одного поэтического сознания – сознания автора-творца. Понятие «языкового сознания», или «поэтического языкового сознания», очень частотно в терминологии Виноградова. Как правило, оно связывается с понятием «индивидуального стиля». Например: «<...> стилистика допускает и иное отношение к индивидуальному стилю, когда он рассматривается как языковой микрокосм, и на основе его изучения намечаются пути для решения некоторых общих лингвистических проблем. В этом плане проникновение в индивидуальное языковое сознание и раскрытие в нем непрерывности изменений не феноменальных, но субстанциальных, определение *путей его развития* становится необходимым условием лингвистического анализа» [Виноградов 1922: 347]. В.В. Виноградовым неоднократно подчеркивается действенный индивидуальный момент организации художественного языка по отношению к эстетической цели, устанавливаемой волей творца. Критикуя недостаточность сос-сюрианского семиологического метода, он заявляет: «<...> акт становления литературного произведения не объясним из понятия системы, константных форм языка» [Виноградов 1980: 90]. Вместо константных, установленных форм, которые составляют общезыковую систему, в художественном процессе мы наблюдаем формы подвижные, становящиеся. О них можно сказать словами Г. Шпета: «Здесь должна быть своя онтология, онтология динамического предмета, где течет не только содержание, но где сами формы живут, меняются, тоскуют и текут. Содержание языкового предмета, – живой смысл, – течет и осуществляется в живых, творимых и осуществляемых формах» (цит. по: [Зинченко 2000: 96]). Мир художественных форм находится, таким образом, в постоянной осцилляции между внутренними и внешними формами.

Не применяя выражения «внутренний язык», В. Виноградов склонен поместить художественный язык, индивидуально-языковое творчество скорее в сферу parole, нежели в langue. Но понятие parole Соссюром не было раскрыто. Он только сделал язык социального общения и говорение личности темами двух разных, резко разграниченных дисциплин. Языковое же творчество, убежден Виноградов, – результат выхода личности из всех узких концентрических кругов тех социальных субъектов, формы которых она в себе носит, творчески их усваивая. Иными словами: «<...> если подниматься от внешних грамматических форм языка к более внутренним <...> и к более конструктивным формам слов и их сочетаний; если признать, что не только *элементы речи*, но и *композиционные приемы их сочетаний, связанные с особенностями словесного мышления*, являются существенными признаками языковых объединений, то структура литературного языка предстанет в гораздо более сложном виде, чем плоскостная система языковых соотношений Соссюра. В пределах литературной речи окажется множество языковых контекстов, <...> множество языковых кругов, то как бы включенных один в другой, то пересекающихся по разным плоскостям, и каждый из них имеет специфические, его выделяющие субъектные формы <...> А личность, включенная в разные из этих „субъектных“ сфер и сама включая их в себя, сочетает их в особую структуру. <...> Индивидуальное словесное творчество в своей структуре заключает ряды своеобразно слитых или дифференцированных социально-языковых и идеологических контекстов, которые осложнены и деформированы специфическими *личностными формами*» [Виноградов 1980: 91]. На основе этих заключений В. В. Виноградов приходит к «имманентному анализу» художественного языка. В соответствии с ним, описание структурных форм произведения должно вестись имманентно избранному поэтическому «сознанию», его индивидуальной языковой культуре и внутренней динамике его идио стиля – такую задачу ставит исследователь перед лингвистической поэтикой (ср. о современных исследованиях по «модели авторского сознания»: [Бутакова 2001]).

* * *

Одной из ключевых, но малоизвестных фигур в формулировке основ лингвистической поэтики и лингвистической эстетики был Б. М. Энгельгардт, до сих пор остававшийся незаслуженно малоизвестной фигурой в русской филологии¹⁴. Совсем недавно, в 2005 г., по архивной версии был опубликован доклад Энгельгардта 1920-х гг. «Эстетика слова». С 1921 по 1928 г. им готовилась к печати книга «Введение в эстетику слова», которой выйти было не суждено, и сохранился только этот доклад. Кроме того, в 1924 г. Энгельгардт прочел в ГИИИ (Государственном Институте Искусств) доклады «Эстетико-лингвистические предпосылки формального метода» и «Основоположения эстетики слова»¹⁵.

Для Б. М. Энгельгардта эстетика слова являлась частью общей теории словесности, разработанной на феноменологической основе. Основной ход мысли Энгельгардта такой: «С эстетической точки зрения художественное произведение должно рассматриваться прежде всего как особым образом оформленный вещно-определенный (*dinglich*) ряд: поэтическое произведение как словесный ряд, музыкальное как звуко-ряд, картина или статуя – как система зримого и пр. и пр.»¹⁶. Разумеется, в этих формулировках отчетливо выражен феноменологический подход. Понятие «вещности», отличное от понятия «вещи» в русском формализме, имеет явные гуссерлианские корни. Феноменологический взгляд приводит к тому, что старые подходы в изучении образности, идейности и т. п. оказываются, с точки зрения Энгельгардта, неприемлемыми для эстетического анализа, ибо они уводят исследователя за пределы самого произведения в сферы мнимых объектов. Отсюда вывод о том, что «Художественное творчество должно мыслиться только как процесс эстетического оформления словесного ряда, то есть установки этого ряда на эстетическую значимость»¹⁷. «Таким образом, эстетика слова имеет дело, с одной стороны, с эстетически оформленным словесным рядом, а с другой стороны, с этим же рядом в эстетически безразличной форме, как объектом творчества. А в связи с этим ее основной задачей является описание главнейших особенностей эстетически значимых словесных построений сравнительно с прозаическими и выяснение роли этих особенностей в эстетическом обосновании целого». Здесь Энгельгардт вплотную приближается к одному из главнейших параметров художественного произведения – его целостности. Эстетически значимое произведение всегда представляет собой целое, и именно в силу своей целостности оно производит эстетический эффект, и именно в силу целостности должно рассматриваться в эстетическом анализе. «В силу этого, поскольку поэтическое произведение всегда представляет собою сложное словесное образование, понятие словесного ряда в его вещной определенности, с которым оперирует эстетика слова, неизбежно должно охватывать не только всю совокупность отдельных элементов этого ряда по их качественному содержанию, но и момент специфической организованности этих качественных содержаний, то есть их структурное единство»¹⁸. Составные элементы словесного произведения искусства оформляются как целостная и неразложимая структура.

Художественное произведение, подчеркивает далее Энгельгардт, целостно не только по формальному признаку, но и в единстве своего содержания. Отсюда еще один важный вывод для эстетики слова: «Поскольку, с одной стороны, в поэтическом произведении дано

¹⁴ Единственной работой, специально посвященной теории словесности Б.М. Энгельгардта, является статья: *Муратов А. Б.* Феноменологическая эстетика начала XX века и теория словесности (Б.М. Энгельгардт). СПб., 1996.

¹⁵ См. ЛО ЦГАЛИ. Ф. 82. Оп. 3. № 21. Л. 70.

¹⁶ *Энгельгардт Б. М.* (Эстетика слова) // *Энгельгардт Б. М.* Феноменология и теория словесности. М., 2005. С. 46.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же. С. 47.

эстетическое оформление имманентно-организованного словесного ряда, то есть потенциального словесного образования, постольку, с другой стороны, организующим принципом таких образований являются те системы единых смыслов, которые ими объемлются, постольку и эти последние, наряду с звуковой формой слова и совокупностью номинативных значений, находят свое эстетическое оформление в поэтическом произведении»¹⁹. Таким образом, семантический треугольник Фреге (знак-значение-смысл) преобразуется в художественном произведении в единую триаду: эстетическая форма – номинативные значения – единые смыслы. Все три составляющие этой триады связаны эстетическим единством художественного произведения. Поэтому Энгельгардт позволяет себе говорить о таком произведении как о замкнутой на себя, внутренне единой структуре только в плане эстетической оформленности смысловых единств словесного ряда. В этом им видится «решительная неудача» сугубо формального подхода к литературному произведению, при котором оно рассматривается вне соотнесения его как единства к единому смыслу.

Далее Б. М. Энгельгардт вступает в некоторые подробности основных вопросов эстетики слова, а также выясняет связи эстетики слова с общей и частной лингвистикой. Современная лингвистика, с его точки зрения, почти вовсе не обсуждает вопрос о *произведении* как структурном единстве, ограничиваясь в большинстве случаев изучением *отдельного слова*²⁰.

Кстати, знаменательно, что в своем обосновании эстетики слова Б. М. Энгельгардт отталкивается от критики русского формализма. Формализм, с точки зрения Энгельгардта, не способен постичь эстетическое произведение как целостную, внутренне единую структуру: «Дело в том, пишет он, что эстетическая значимость как таковая всегда принадлежит тому или иному образованию, именно как таковому, как целостной, внутренне единой структуре, а не его элементам. В этом смысле эстетическая значимость может быть приравнена к единому смыслу произведения <...>»²¹. Формальная школа, утверждает Энгельгардт, исходя из правильно намеченных предпосылок «эстетики вещи», построила (в соответствии с данными коммуникативной лингвистики) определение поэтического произведения как системы самодовлеющих приемов, «причем его единый смысл рассматривался как эстетически безразличный материал для реализации чистой словесной формы»²². Здесь же делается намек на то, какой лингвистикой следует руководствоваться «эстетике слова», чтобы избежать заблуждений формализма. Не удовлетворяясь определениями, полученными от «коммуникативной лингвистики», эстетике слова необходимо их искать в тех направлениях современной лингвистики, где слово рассматривается как «особая форма осознания внутреннего опыта, как сама мысль в известный момент ее внутренне необходимого и исторически обусловленного становления». Не сложно догадаться, каких лингвистов он имеет в виду – это Гумбольдт и вся гумбольдтианская традиция в языкознании конца XIX – начала XX века.

Таким образом, Б. М. Энгельгардт, пользуясь терминологическим аппаратом феноменологии, постулирует ключевые понятия эстетики слова, или лингвистической эстетики: «эстетическая значимость», «эстетический опыт» и «структурное единство» (см. об этом подробнее в [Фещенко 2007]). В совокупности все эти категории составляют художествен-

¹⁹ Там же. С. 48.

²⁰ Б.М. Энгельгардт может рассматриваться, наряду с М. М. Бахтиным, одним из ранних предвестников теории текста. Но необходимо оговориться, что лингвистика текста строила свои законы по большей части на почве формального (структурального) метода. Эстетический элемент художественного текста зачастую в лучшем случае лишь принимался во внимание, но редко исследовался в необходимой мере.

²¹ Там же. С. 57.

²² Там же. С. 56.

ный язык, язык внутренних эстетических форм конкретного автора и конкретного произведения.

* * *

Переосмысление идеи внутренней формы слова и внутренней формы языка в русской поэтике первой трети XX в. было, таким образом, связано с поисками аналитических инструментов для анализа форм *творческого присутствия человека в языке*. Когда в 1910—1930-е гг. встала задача конкретно объяснить индивидуальный, не детерминированный нормативными законами языка творческий акт, то выражением этого конкретно-творческого начала в языке стала служить субъективно переосмысленная категория внутренней формы (формы скорее слова, высказывания, текста, чем языка в целом). Изучение особенностей внутренней речи и авторского сознания В. В. Виноградовым и другими русскими учеными этого периода было призвано прояснить природу художественного творчества в его своеобразии и, в связи с этим, природу художественного языка в его отличии от языка обыденной коммуникации. К сожалению, эта линия не стала ведущей даже в творчестве самого Виноградова, не говоря уже о широком контексте семиотики и лингвистической поэтики. Однако повторим, в намеренном им, а также А. Белым, Г. Шпетом, Б. Энгельгардтом, Г. Винокуром, Н. Жинкиным, М. Бахтиным, В. Григорьевым и другими, виде она выглядит сегодня весьма актуальной. Помимо этого, именно такая перспектива исследований в области языка способна пролить свет на своеобразие творческого эксперимента, осуществленного в авангардном искусстве XX в.

Глава 2

«МЕФИСТО-ВАЛЬС ЭКСПЕРИМЕНТИРОВАНИЯ». ЯЗЫКОВОЙ ЭКСПЕРИМЕНТ КАК МЕТОД И ПРИНЦИП В ПОЭТИКЕ И ПОЭЗИИ

*Эксперименты с образами и понятиями в воображении
полностью аналогичны физическим экспериментам.
Новалис*

§ 1. Понятие «языкового эксперимента»

В английском языке слово *эксперимент* (experiment) по своей внутренней форме тесно связано с понятием «опыта» («experience») – «жизненного опыта», «испытания», «знания», «переживания». Принимая в качестве базового для настоящего исследования понятие «эксперимента», мы подчеркиваем взаимосвязь поэтического и научного эксперимента с жизненным опытом. Эта взаимосвязь проявилась с наибольшей силой в эпоху «поиска и эксперимента», или эпоху исторического Авангарда (первые десятилетия XX в.). Художник стал сознательно производить непосредственные опыты над действительностью (над языком, над бытом, над средой обитания и т. д.). В художественной литературе это проявилось в опытной, целенаправленной обработке языкового материала. Эксперимент как метод в поэзии и поэтике основывался на качественном изменении исходного материала с целью создания новых форм сознательного опыта и новой системы жизненных отношений. Естественно, такая «революция жизни» и «революция языка»²³ были сопряжены с большей или меньшей долей риска для их деятелей. Но ведь исконное значение слова *experiment* в латинском языке как раз указывает на «риск».

Прежде чем перейти к определению нашего основного понятия – понятия «языкового эксперимента» – необходимо сделать несколько замечаний относительно близких с ним по смыслу терминов, принятых в науке о языке.

Так, под «лингвистическим экспериментом», согласно профильному словарю, понимается в строгом смысле «определение грамматичности и/или приемлемости той или иной языковой формы (обычно построенной на основании некоторой гипотезы об устройстве или функционировании языка) на основании суждения информанта (в частном случае – самого исследователя)». В более широком смысле имеется в виду «применение экспериментальных методов других наук (например, физики или психологии) для решения задач, стоящих перед наукой о языке» [Англо-русский словарь 2001: 213].

Что касается расширенного понимания данного термина, сфера его функционирования в основном покрывается исследованиями в экспериментальной фонетике. Экспериментальные методы (называемые иначе «инструментальными») в этой области языкознания призваны наиболее точным образом фиксировать фонетические законы восприятия звуковых явлений. В этой части инструментальные методы смыкаются, например, с эксперименталь-

²³ Влияние социальной революции 1917 г в России на язык и лингвистику становилось предметом многих языковедческих исследований послереволюционных лет, в частности [Jakobson 1921; Ремпель 1921; Карцевский 1923; Селищев 1928; Андреев 1929; Поливанов 1931]. О полемике по поводу развития русского языка в послереволюционное время см. [Грановская 2005]. О политическом контексте лингвистической революции в раннем Советском Союзе см. [Гаспаров 1999; Gorham 2003; Живов 2005].

ной акустикой в музыкознании. В пору своего возникновения – во 2-й пол. XIX в. – термин *экспериментальные методы* связывался с применением приборов в процессе научного поиска (таковы лабораторные исследования В. А. Богородицкого 1900-х гг. по физиологии произношения).

По мере распространения экспериментальной методики с фонетики на другие уровни рассмотрения языка лингвистический эксперимент приобретал новое качество, позволяя изучать факты языка в условиях, управляемых и контролируемых исследователем. Теперь эксперимент предполагал не пассивную регистрацию физических явлений, а активное оперирование объектами. При этом в лингвистическом эксперименте исследователь может иметь в качестве информанта самого себя или других носителей языка; в первом случае говорится об «интроспекции», во втором – об объективном эксперименте. Такой метод экспериментальной работы с языковым материалом закрепился, например, в полевой лингвистике. Широко используются экспериментальные методы в традиционных для языкознания областях, таких как диалектология (С. С. Высотский), при изучении языковых изменений, языковой нормы (Л. В. Щерба), а также в социолингвистике (У. Лабов), семантике (Дж. Лич, Ю. Д. Апресян, О. Н. Селиверстова) и особенно психолингвистике (А. Р. Лурия, А. А. Леонтьев, Р. М. Фрумкина и др.). Для подобных исследований разрабатывается специальная теория лингвистического эксперимента, в задачи которой входит осмысление того, какова специфика познавательных установок лингвиста-экспериментатора (см. [Фрумкина 1981; 1998: 590–591]). Согласно А.М. Шахнаровичу, лингвистический эксперимент служит способом верификации построенной лингвистом модели. При помощи эксперимента лингвист определяет эвристическую ценность модели и, в конечном счете, гносеологическую ценность всей теории [Шахнарович 2004: 9]. Этот принцип находит в настоящее время широкое применение в психолингвистических исследованиях («ассоциативный эксперимент») и в исследованиях по языковым играм [Санников 1999]. На нем же основан и педагогический эксперимент в обучении языку. Педагогическая идея в этом случае выступает как модель познания учеником нового материала.

Часто лингвисты говорят об эксперименте там, где имеет место наблюдение, прежде всего наблюдение над текстами (письменными и устными). Такая трактовка эксперимента была принята, например, в американской школе дескриптивизма, а позднее – в трансформационной грамматике и математическом языкознании. Надо сказать, что даже в естественных науках поныне нечетко разделяются понятия *эксперимента* и *наблюдения*. Как правило, наблюдение мыслится как составная часть эксперимента, ответственная за восприятие информации на приборах и т. п. Существенно, что именно в XX в. стала важной инстанция «наблюдателя» и «экспериментатора» (часто они отождествляются). Возникла так называемая концепция автопоэтического наблюдателя. В этой концепции наблюдатель (человек) – это сложная развивающаяся система, которая имеет способность не только к самопроизводству и воспроизводству, но и самореферентности, работая с собственными описаниями как с независимыми сущностями. Такое новое, синергетически-когнитивное, понимание концепта «наблюдателя» («экспериментатора») знаменует собой переосмысление сути научного эксперимента, равно как и формирует новый образ субъективности в процессе обретения знаний. В современной лингвистике этому новому вызову отвечают исследования таких авторов, как У. Матурана, В. Налимов, Д. Деннетт и др. Когнитивная наука в этой связи разрабатывает новый подход под названием «экспериенциализм», или «опытный реализм» (Дж. Лакофф).

Эксперимент как способ научного и художественного познания является объектом интереса и для философов, в том числе методологов науки [Налимов 1971; Шредингер 1976]. Дефиниция этого понятия в новейшей философской энциклопедии формулируется следующим образом: «Эксперимент (лат. *experimentum* – проба, опыт) – род опыта, имею-

щего познавательный, целенаправленно исследовательский, методический характер, который проводится в специально заданных, воспроизводимых условиях путем их контролируемого изменения». Как указывает автор статьи, эксперимент понимается в Новое время не просто как «метод познания», не просто архитектурное начало всей познавательной стратегии новоевропейской науки, но конститутивный момент мышления Нового времени, в соответствии с которым оно в целом может быть названо «экспериментирующим мышлением» [Ахутин 2001: 425]. Другими словами, действие экспериментального принципа не ограничивается только областью практики, но распространяется также и на теоретическое мышление. В начале XX в. особую научную ценность приобрел так называемый мысленный эксперимент, т. е. познавательная деятельность, в которой структура реального эксперимента воспроизводится в воображении. Так, мысленный эксперимент в обосновании А. Эйнштейна означал не просто свободу моделирования – было осознано, что всякий опыт есть выражение концептуализации мира, что прибор, а затем и наблюдаемый объект есть продолжение и воплощение языка формул и абстракций [Шифрин 1999]. Для сферы художественного творчества это может означать то, что эксперимент реализуется здесь не только в плане практическом (поэтическом), но и в теоретическом (метапоэтическом).

* * *

По аналогии с научной трактовкой эксперимента уже в конце XIX – начале XX в. сформировалось понимание эксперимента в художественном мышлении. Сама идея соединить в художественном творчестве элементы научно-экспериментального и художественно-поэтического стилей восходит к литературной теории натурализма. Эмиль Золя, признанный глава натуралистической школы во Франции, был увлечен идеей литературы документа, создания «научного романа». В своей известной работе «Экспериментальный роман» (1879), опираясь на книгу физиолога К. Бернара «Введение в изучение экспериментальной медицины», он попытался ввести в литературу данные естественно-научных открытий.

Следуя этим веяниям, уже русский филолог Д. Н. Овсяннико-Куликовский заразился идеей применения к литературоведческим знаниям точных, как ему казалось, почти математических мерок. Вначале он опробовал эти мерки в статьях о Гоголе и Чехове, потом обобщил в отдельной работе «Наблюдательный и экспериментальный методы в искусстве» (1903). Разделив – в духе Э. Золя – искусство на «наблюдательное» и «экспериментальное» Овсяннико-Куликовский приписывает последнему «нарочитый подбор черт» и «особое освещение образам», в то время как в первом, по его словам, дается «по возможности правдивое воспроизведение действительности», картина освещается «так, как освещена сама действительность». Если художник-экспериментатор «делает своего рода опыты над действительностью», то художник-наблюдатель изучает ее и, давая выход своим наблюдениям и изучениям, старается «соблюдать пропорции». Примеряя свою теорию к конкретным литературным образцам, Овсяннико-Куликовский пишет: «Истинный художник-экспериментатор (например, у нас Гоголь, Достоевский, Глеб Успенский, Чехов) производит свои *опыты* не иначе как на основе близкого и внимательного изучения жизни, которое, конечно, немислимо без широких и *разносторонних* наблюдений. Иначе говоря, художник-экспериментатор является в то же время и наблюдателем. Но в отличие от художников наблюдателей в тесном смысле он в своем творчестве не дает полного выражения своим наблюдениям, а только пользуется ими как средством или пособием для того, чтобы правильно поставить и повести свои опыты. При всем том, однако, в их созданиях мы всегда находим массу черт, указывающих на то, что экспериментатор был в то же время и тонким, вдумчивым наблюдателем жизни в ее многообразных проявлениях» [Овсяннико-Куликовский 1914: 99–100]. Любопытно, что русский литературовед причисляет к кругу писателей-экспериментаторов

не только таких «темных» писателей, как Гоголь и Достоевский (подобно тому, как позднее уже в философском ключе поступит Н. А. Бердяев), но и достаточно «ясных» и «прозрачных» по стилю Чехова и Г. Успенского²⁴.

Принимая во внимание эти рассуждения об эксперименте в литературе, необходимо иметь в виду, что речь здесь еще не идет о полноценном экспериментальном искусстве (скорее – лишь о подступах к нему). Под последним принято понимать более позднее искусство авангарда, а также связанные с этим искусством процессы в языковом плане художественного творчества. Данная же концепция Овсяннико-Куликовского зарождается еще в литературно-критическом контексте, не имея под собой собственно лингвистических оснований. В интерпретации Овсяннико-Куликовского слово *эксперимент* еще не добывает того содержания, которое имеем в виду мы, говоря об «экспериментальном творчестве» и «языковом эксперименте». Между тем существенно в этой концепции уже то, что сама *проблема эксперимента оказывается поставленной в связи с литературно-художественным материалом*²⁵. Отдельную значимость в свете нашей темы представляет также сопоставление Д. Н. Овсяннико-Куликовским законов художественной, обыденной, научной и философской мысли. Что еще более важно для нас, в роли единого источника «прозы мысли» и «поэзии мысли» он полагает *язык и его элементы*. «Интимные узы», связующие художественное познание с обыденным и научным, даны, по его мысли, именно в языке, в словесном творчестве. Ученый неоднократно подчеркивает значение научного языкознания для психологии мысли и психологии творчества. Характерен подзаголовок указанной нами его статьи – «К теории и к психологии художественного творчества». Наконец, совсем не посторонним для современной лингвистики и теории интерпретации, в том числе и для нашей собственной концепции, кажется нам следующий тезис Овсяннико-Куликовского: «<...> понять художника в его данном произведении значит повторить вслед за ним его наблюдения или его эксперименты» [Овсяннико-Куликовский 1914: 142]. В таком плане мысли литературная и языковая критика тоже приобретает характер экспериментальности.

* * *

Намеченное Д. Н. Овсяннико-Куликовским сближение науки и искусства на базе единого творческого эксперимента было продолжено в 1900—1910-е гг. в поэтологических исследованиях Андрея Белого [Фещенко-Такович 2002]. Некоторые аналогии между миром искусства и миром науки были предложены им в статье «Принцип формы в эстетике» (опубл. 1910). В ней, используя данные физики и химии, он попытался обосновать «закон сохране-

²⁴ Ср. в этой связи с попыткой современного русского философа В. Подороги построить «аналитическую антропологию литературы» на примере «другой» русской литературы. Определяя традицию Н. Гоголя, Ф. Достоевского, А. Платонова, А. Белого, Д. Хармса, А. Введенского как «другую» или «экспериментальную», отделяя ее от «придворно-дворянской» или «классицистской» литературы «образца», он указывает тем самым на конфликт между двумя «видениями мира». См.: Подорога В. А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Т. 1. Н. Гоголь., Ф. Достоевский. М., 2006, особ. с. 9—13. Второй том, посвященный собственно литературе авангардной, в настоящее время готовится к печати.

²⁵ Ср. также с замечанием Н. Бердяева о том, что все творчество Достоевского представляет собой «антропологические опыты и эксперименты», «гениальные эксперименты над человеческой природой» («Откровение о человеке в творчестве Достоевского»). В этой работе 1918 г. Бердяев развивает тему *антропологического эксперимента*: «Достоевский был прежде всего великий антрополог, исследователь человеческой природы, ее глубин и ее тайн. Все его творчество – антропологические опыты и эксперименты. Достоевский не художник-реалист, а экспериментатор, создатель опытной метафизики человеческой природы» (Бердяев Н. А. Смысл творчества: Опыт оправдания человека. Харьков; М., 2002. С. 338). В другой работе, написанной в 1923 г. – «Миросозерцание Достоевского» – русский философ высказывается еще более определенно, относя Достоевского к разряду художников-исследователей, которые в своем искусстве совершают антропологические открытия. Достоевский, по Бердяеву, открывает новый метод – метод «духовного эксперимента»: «Художественная наука или научное искусство Достоевского, – пишет он, – исследует человеческую природу в ее бездонности и безграничности, вскрывает последние, подпочвенные ее слои» (Там же. С. 406).

ния творчества» по аналогии с «законом сохранения энергии» в физической теории. В поисках оснований для выводимой им «формальной эстетики» он обращается к понятию «эксперимента»: «Эмпирическая эстетика может существовать в самой разнообразной форме в зависимости от того, что считать экспериментом и описанием в области эстетики; произведения искусства можно описывать с точки зрения приема работы, с точки зрения психологического содержания образов, с точки зрения воздействия того или иного содержания или приема работы на психологию и физиологию зрителя и слушателя и т. д. В зависимости от этого эстетики такого типа принимают самую разнообразную форму (физиологическая эстетика Фехнера, эстетика „вчувствования“ Липпса, искусствоведение эстетики Штумпфа и его школы и т. д.)» [Белый 1910b: 524]. Как явствует из этого пассажа, в своих поисках оснований экспериментальной эстетики А. Белый отталкивался от достижений немецкой школы экспериментальной (Г. Т. Фехнер, Г. Гельмгольц) и феноменологической (К. Штумпф) психологии, а также экспериментальной эстетики (И. Фолькельт, Т. Липпс). Однако его не устраивало большинство современных ему учений в области экспериментальной психологии и эстетики, в связи с чем им был предложен собственный метод научного эксперимента.

Обоснованию необходимости «экспериментальной эстетики» как науки А. Белый посвятил отдельную статью «Лирика и эксперимент» (опубл. 1910). Основной вопрос, обсуждаемый здесь, звучит так: «Возможна ли эстетика как точная наука?». «Да, вполне возможна», – заявляет Белый. Поскольку объект искусства (прекрасное, красота) может быть объектом научно-позитивного исследования. Задача же точной эстетики – реконструировать «эстетический опыт в ряде мировых памятников красоты», «анализировать памятники искусств, вывести закономерности, их определяющие <...>» [Белый 1910a: 234].

Будучи поэтом, мастером поэтического слова, А. Белый, естественно, мыслит в качестве главного для себя объекта так понимаемой экспериментальной эстетики прежде всего словесно-художественное творчество. Какова же в таком случае область науки о лирической поэзии? Это «конкретный материал в виде лирических произведений разных народов от древности до наших дней». При этом особенность экспериментального подхода заключается, по мнению Белого, в том, что «само лирическое стихотворение, а не отвлеченные суждения о том, чем оно должно быть, ложится в основу исследования» [Там же: 239]. В этом ключевое новшество предлагаемого метода: рассматривать произведение словесного творчества как таковое, с точки зрения его уникальной структуры и индивидуального художественного языка.

С самого начала своих размышлений А. Белый специально подчеркивает новую роль языкознания в экспериментальной поэтике: «<...> изучение слов и их расположение соприкасается с филологией и лингвистикой» [Там же: 240]. Наука о языке придает большое значение форме, будь то форма грамматическая или форма высказывания. Как раз этого, считает Белый, и недостает современной ему эстетике и поэтике. «Проблема речи» актуализирует значимость «простейшей данности формы»; а в науке о поэтической речи «прямыми данными эксперимента» являются *слова*. Поэтому «проблема языка, приведенная к более сложным проблемам эксперимента, имеет существенное значение в лирике; *язык, как таковой, есть уже форма творчества*; с данностью этого творчества приходится очень и очень считаться» [Там же: 571–572]. Следуя этой логике, Белый привлекает к своим экспериментальным исследованиям поэтической речи теории языка А. Поттебни, В. фон Гумбольдта, В. Вундта, Х. Штейнталя, К. Фосслера и других; и приходит к важному выводу: «Отсюда видно, до чего тесно срастаются между собой частные проблемы экспериментальной эстетики с наиболее общими проблемами языкознания; или обратно: в языкознание проблемы поэзии входят, как части некоторого целого» [Там же].

Концепт «эксперимента» у А. Белого уже приобретает наиболее важные свои черты. Во-первых, это принцип опытной, целенаправленной обработки материала, в данном слу-

чае языкового (этот принцип в превосходной степени реализован Белым в его исследованиях по «сравнительной морфологии» стихотворного языка, по «ритму» русских поэтов, по языковому новаторству Гоголя). Во-вторых, представление о том, что научный эксперимент смыкается по своим формальным, а подчас и функциональным признакам с художественным экспериментом, когда поэт работает с языковым материалом так, как опытный исследователь. («Кроме тонко развитого зрения, дающего возможность глубоко проникать всякую действительность (ту или эту), поэт есть прежде всего художник формы; для этого он должен быть еще и опытным экспериментатором; многие черты художественного эксперимента странным образом (каким именно образом, Белый пока не поясняет, это вопрос для последующих исследователей. – В. Ф.) напоминают эксперимент научный, хотя методы экспериментирования здесь *sui generis*» [Там же: 597]). И в-третьих, это догадка о собственно языковой сущности поэтического эксперимента, его направленности на язык *par excellence*.

Любопытно отметить, что к такому же пониманию эксперимента приблизился и О. Мандельштам в своем «Разговоре о Данте», утверждая, что в дантовском подходе к словесному и мифологическому материалу имеются налицо все элементы экспериментирования. «А именно: создание специальной нарочитой обстановки для опыта, пользование приборами, в точности которых нельзя усомниться, и проверка результата, апеллирующая к наглядности» [Мандельштам 1933: 712]. Это еще раз подтверждает, что обращение к проблематике художественного эксперимента (ср. с соображениями о широко понимаемом «творческом эксперименте» [Терехина 2008], более специально трактуемом «поэтическом эксперименте» [Николина 2001; Фатеева 2002; Фатеева 2003: 83; Дудаков-Кашуро 2003; 2007] и «лингвистическом эксперименте» [Зубова 1989; Аксенова [http](#)]; ср. также с дискуссиями немецких литературоведов: [Schwerte 1968; *Das Experiment in Literatur und Kunst* 1974; Heissenbüttel 1972; Horch 1987; Döhl [http](#)]) – было и знаком времени, и новым взглядом на мир (а что как не новый взгляд на мир – глазами Данте – осуществляет в своем очерке автор, повинувшись кружащему голову «мефисто-вальсу экспериментирования»?).

* * *

Несколько с другой стороны в тот же исторический период к проблематике эксперимента подходили исследователи естественного языка.

На самом рубеже веков И. А. Бодуэн де Куртене опубликовал статью под названием «Языкознание, или лингвистика XIX века». Не ограничившись, как это следовало бы из заглавия, рассмотрением учений о языке девятнадцатого века, в ней он сформулировал ряд задач, которые, по его мнению, предстояло решить языкознанию XX в. Наряду с тезисом о необходимости исходить всюду и везде из исследования живых языков, доступных для наблюдения, среди задач упоминается и внедрение *эксперимента* в языкознание: «Где только можно, применять метод эксперимента. Это лучше всего осуществимо в антропфонике, которая должна расширить объем своих наблюдений, включив, с одной стороны, звуки, издаваемые животными, а с другой стороны, языки с особенностями произношения, которые до сих пор оставались непонятными для нас» [Бодуэн де Куртене 1901: 16]. Любопытно, что следующей после этой задачей Бодуэн называет «замену знаков алфавита знаками транскрипции на основе анализа или разбора звуков различных языков» [Там же], т. е. предлагает по сути семиотический эксперимент в научной практике.

С точки зрения Бодуэна де Куртене, языкознание должно включать в себя три основных дисциплины: аналитическую лингвистику, нормативную и синтетическую. При этом под аналитической лингвистикой он имел в виду дисциплину, которая должна заниматься исследованием грамматики и лексики естественных языков, под нормативной лингвистикой – дисциплину, которая должна заниматься выработкой рекомендаций по кодификации

и нормализации литературных языков, а под синтетической лингвистикой – дисциплину, которая исследует опыт создания искусственных языков, языковые эксперименты над естественными языками, исследует опыт любых попыток сознательного вторжения в языковую деятельность, дает рекомендации по созданию искусственных языков с заранее заданными свойствами. К сожалению, инициатива ученого не была поддержана в полной мере. Если аналитическая и нормативная лингвистика получили свое дальнейшее развитие, то синтетическая лингвистика как обязательный компонент теоретического языкознания, так и не была создана. Отчасти этот пробел заполняет получившая в последнее время развитие интерлингвистика, однако уже сам этот термин ограничивает область изучения в основном теми искусственными языками, которые претендуют на роль лингва франка. В предметную область этой дисциплины не входят, таким образом, формальные языки науки типа, например, фреговского *Begriffsschrift*, языки программирования, языки и идиомы, которые во множестве строятся в рамках художественного творчества, как, например, эльфийский язык Толкиена.

Одним из первых в XX в. об эксперименте в лингвистике заговорил ученик Бодуэна Л. В. Щерба. Критикуя младограмматические методы работы с языковым материалом, Щерба призывает исследовать живые языки во всем их качественном многообразии. Исследователь живых языков должен поступать так: построив из фактов языкового материала некую отвлеченную систему, необходимо проверять ее на новых фактах, т. е. смотреть, отвечают ли выводимые из нее факты речевой действительности. Таким образом, в языкознание вводится «принцип эксперимента». «Сделав какое-либо предположение о смысле того или иного слова, той или иной формы, о том или ином правиле словообразования или формообразования и т. п., следует пробовать, можно ли сказать ряд разнообразных фраз (который можно бесконечно множить), применяя это правило <...> Не ожидая того, что какой-то писатель употребит тот или иной оборот, то или иное сочетание, можно произвольно сочетать слова и, систематически заменяя одно другим, меняя их порядок, интонацию, и т. п., наблюдать получающиеся при этом смысловые различия, что мы постоянно и делаем, когда что-либо пишем» [Щерба 1931: 32]. Конечная цель предложенного метода, его преимущество виделись Щербе в создании адекватной грамматики и словаря живого языка. Для нас, однако, здесь важно подчеркнуть два момента в его размышлениях, касающиеся существа экспериментального метода.

Так, неотъемлемой процедурой лингвистического эксперимента Л. В. Щерба считает сбор «отрицательного языкового материала». Под «отрицательным материалом» имеются в виду «неудачные высказывания с отметкой „так не говорят“» [Там же: 33]. Например, рожденная в недрах этого принципа знаменитая фраза Щербы «глокая куздра штеко будланула бокра и кудрячит бокренка» являет собой частный случай лексического эксперимента. Как будет прояснено ниже, такое экспериментирование с различными единицами и уровнями языка станет составной частью «лингвопоэтического эксперимента» [Григорьев 2000: 67; Weststeijn 1978; Степаненко 2003: 223] в поэтике авангарда. В этом отношении справедливо причисление некоторыми исследователями фигуры Л. В. Щербы к общеавангардному контексту русской культуры начала XX в. см. [Казанский 1999; Двинятин 2003; Успенский 2007].

Вторым моментом, заслуживающим внимания в свете нашего предмета, является убежденность Л. В. Щербы в важности *самонаблюдения* в языкознании. Действительно, самоописательность выступает как ключевое звено во многих языковых процессах, как внутриязыковых (в случае автонимического употребления, например: «В бегемоте семь букв»), так и коммуникативных (к примеру, речь о себе перед лицом другого). В лингвистическом же эксперименте элемент самонаблюдения и самоконтроля наличествует в большей консистенции (ср. с трактовкой самонаблюдения как «понимания собственного внутреннего знака» в философии языка В. Н. Володинова [Волошинов 1929]). Самонаблюдение

при этом не приравнивается к субъективности. Опасаясь быть уличенным в субъективизме, Л. В. Щерба специально оговаривает это, призывая понимать самонаблюдение «в ограниченном смысле»: «Для меня уже совершенно очевидно, что путем непосредственного самонаблюдения нельзя констатировать, например, „значений“ условной формы глагола в русском языке. Однако, экспериментируя, т. е. создавая разные примеры, ставя исследуемую форму в самые разнообразные условия и наблюдая получающиеся при этом „смыслы“, можно сделать несомненные выводы об этих „значениях“ и даже об их относительной яркости» [Щерба 1931: 33]. Так или иначе русский лингвист вольно или невольно «проговаривает» здесь важный вопрос, имеющий отношение к концепту «языкового эксперимента». Это вопрос о самонаблюдении, самоидентификации и, вообще, о структуре «самости» в экспериментально-языковом процессе. Различные грани этого вопроса будут освещаться нами далее по мере развертывания темы.

Как отмечает Н. Н. Казанский, «эксперимент в лингвистике приобретает в культурном контексте 10-х годов черты научного метода, самоценного во многих областях гуманитарных наук <...>» [Казанский 1999: 831]. Экспериментом в научной поэтике занимался Б. И. Ярхо. В его опубликованных записях из архива имеется указание на два типа эксперимента: «а) эксперимент над восприятием; б) эксперимент над творчеством» (в публикации [Гаспаров 1969: 520]). Совмещая данные литературоведения и естествознания, Ярхо стремился обосновать единый сравнительно-статистический метод, поддержанный показом и экспериментом. В ряду экспериментальных работ по лингвистике стоит упомянуть также планировавшуюся программу деятельности Фонологического отдела Гинхука в 1923—24 гг. Из сохранившегося протокола явствует, что этот отдел, во главе которого стоял поэт Авангарда И. Г. Терентьев, предполагал «производить научную (исследовательско-изобретательскую) работу в области звука, анализируя материальный состав его с целью наилучшего технически-индустриально-художественного применения <...> Методом Фонологического отдела является научно-экспериментальный и статистический метод – метод аналогии в расширенном и усовершенствованном виде, т. е. „метод изобретения“» [Из материалов 1996: 115]. Объект исследования по данной программе складывался, согласно документу, из трех частей: 1) исторического материала; 2) живого языка современности и 3) возможности применения звука в процессе создания интернационального языка. Хотя, по всей видимости, многого из запланированного осуществить сотрудникам Фонологического отдела не удалось (по вполне известным идеологическим обстоятельствам), любопытным нам представляется сама постановка задач в русле экспериментальной методологии²⁶.

Об эксперименте в стилистике в те же годы говорит А. М. Пешковский, называя его необходимейшим орудием лингвистического анализа. При этом он полемически отталкивается от экспериментальной поэтики А. Белого: «Дело идет о стилистическом *эксперименте*, и притом в буквальном смысле слова, в смысле искусственного *придумывания* стилистических вариантов к тексту, а отнюдь не в том смысле, который так неудачно придавал этому слову Андрей Белый в своем „символизме“ и который вслед за ним придают ему сейчас многие (так наз. „экспериментальное“ изучение стиха, не заключающее в себе ни малейшей доли эксперимента, а лишь тщательное и пристальное наблюдение). Так как всякий художественный текст представляет собою *систему* определенным образом соотносящихся между собой фактов, то всякое смещение этих соотношений, всякое изменение какого-либо отдельного факта ощущается чрезвычайно резко, и помогает оценить и определить роль элемента, подвергнутого изменению» [Пешковский 1927: 29]²⁷.

²⁶ Этот пласт лингвистических и паралингвистических штудий 1920—30-х гг получает в современной истории лингвистических учений весьма характерное и удачное наименование «лингвистического модернизма», или «языковедного андерграунда» [Базылев, Нерозник 2001: 14].

²⁷ О стилистическом эксперименте А. М. Пешковского см. [Гвоздев 1952].

Выделенные А. М. Пешковским разрядкой термины (эксперимент, система, смещение, изменение) отмечают ряд конститутивных признаков экспериментального метода. *Эксперимент – системное явление, основанное на качественном изменении исходного материала, на смещении пропорций в его структуре, с целью его преобразования.* Уже в этом, предварительном для нас определении, отчетливо формулируется мотив *деформации и реформации* материала, свойственный также, как мы попытаемся показать, эксперименту в художественном творчестве (языковому эксперименту).

Принимая во внимание все отмеченные характеристики самого термина *эксперимент*, а также бытование и концептуальное наполнение данного термина в различных областях – от философии науки до лингвистики и стилистики, рассмотрим теперь более пристально сущность явления эксперимента в авангардном художественном творчестве. Употребляя далее термин *языковой эксперимент*, мы будем иметь в виду именно эту сферу его реализации – *область словесного творчества.*

§ 2. Параметры и характеристики языкового эксперимента в авангардной формации

Подчеркнем, что проблема эксперимента возникает в указанный временной период (1910—30-е гг.) параллельно в научном и художественном контекстах. Происходит своего рода конвергенция познавательных моделей. Исследования в естественных и гуманитарных науках в своих результатах обнаруживают многие сходные позиции с художественным дискурсом [Иванов 2007], в центре внимания оказывается особый опыт схождения опыта и рефлексии, совокупное усилие эстезиса и логоса. При этом эстетический опыт влияет на рефлексивность, и наоборот: «Эстетический опыт прочитывается как непосредственная воплощенность теории, которая предстает как манифестация опыта» [Грякалов 2004: 79]. В перенесении методов науки на методы искусства состоит, согласно Т. Адорно, «идея экспериментирования».

Она «переносит принцип сознательного использования имеющихся в распоряжении материалов, противостоящий представлению о бессознательно-органичной обработке их, из сферы науки на искусство» [Адорно 2001: 58]. В свою очередь этот процесс отражается на чисто языковом уровне. Зачастую художественная речь не только приобретает черты научности, но и претендует на строго научный статус (случай В. Брюсова, В. Хлебникова, А. Белого, С. Кржижановского). Со своей стороны научный, или научно-философский, дискурс оборачивается художественным или околохудожественным, неся в себе поэтические элементы (тот же А. Белый, Г. Шпет, М. Гершензон). Другими словами, помимо культурологического аспекта взаимовлияний науки и искусства, заставляет говорить о себе и дискурсивный, чисто языковой синтез, получающий выражение в конкретных текстах. Ярким примером здесь могут служить трактат В. Хлебникова «Доски судьбы» и произведение А. Белого «Жезл Аарона» (ср. также «Глоссололию» Белого с «Зангези» Хлебникова, разбираемыми нами ниже, в соответствующих главах).

Не совсем корректным в этом смысле нам кажется следующее мнение Г. А. Белой: «<...> авангардистское миропонимание начало складываться в эпоху сциентизма и потому рассматривало все явления в мире, в том числе человека и искусство, как нечто аналогичное науке и могущее быть выверенным научными и рационалистическими методами» [Белая 2003: 370]. Дело в том, что время, когда начинал складываться авангард, как раз *уже* не было эпохой сциентизма (последний был характерен для предшествующей, позитивистской эры – конец XIX в.), а, следовательно, попытки рассматривать все явления как «нечто аналогичное науке» возникали отнюдь не «оттого». Напротив, авангардное сознание было направлено на преодоление позитивизма во имя нового синтеза – синтеза научного и художественного мышления, рационального и иррационального творчества. И уже эта установка влияла на конкретные формы творчества, на конкретный дискурс (сочетающий в себе черты научного и художественного) и на конкретные языковые произведения.

Г. А. Белая в общем справедливо отмечает важность «стенограммы творческого процесса» для А. Белого и всех художников-экспериментаторов, равно как и акцент на «„синтезе материалов“, стремление к интеграции впечатлений и художественных средств, их воплощающих» [Там же: 372]. Однако ее вывод о том, что в рационализации творческого процесса «окончательно снимается» ощущение его непосредственности, представляется слишком прямолинейным.

В таком же, по нашему мнению, не достаточно обоснованном, ключе выдержано утверждение И. Е. Васильева о том, что в поэзии Хлебникова «интеллектуализация» «ослабляла лирическую составляющую стиха», а «ведущим становился „научный“ подход <...>, нейтрализующий апелляцию к душе и сердцу» [Васильев 2000: 33]. Так называемый научный

подход отнюдь не затмевал художественных качеств поэтического языка в экспериментальном авангарде; *анализ* не был самоцелью в поисках авангарда – он был необходимым этапом к конечному *синтезу*.

Данный принцип сказывался и на языковом воплощении авангардных экспериментов (см. о французском авангарде [Lacoue-Labarthe 1986; Pensée de l'expérience 2005]). Структура экспериментального текста обусловлена абсолютно равноправным взаимодействием научного и художественного дискурсов. Вследствие этого такой текст может рассматриваться и как теоретический, и как поэтический. Показательный пример такого рода текстов – трактат Игоря Терентьева «17 ерундовых орудий», где сами «орудия» (законы) построения поэтического текста даны во второй части работы в виде заумных стихотворений, определенным образом коррелирующих с выдвинутыми в первой части теоретическими положениями (см. [Терентьев 1919]).

А. Черняков называет эту особенность языкового эксперимента «полидискурсивностью», понимая под ней «соположение и взаимовлияние поэтического и научного дискурсов». «Именно область дискурса наиболее полно эксплицирует принципиальную биполярность рассматриваемых текстов: перед нами одновременно и научный (точнее, квазинаучный), и художественный текст. В силу этого дискурс альтернативной теории (т. е. языкового эксперимента. – В. Ф.) постоянно балансирует между стратегиями поэтического языка и научного метаязыка, склоняясь либо в одну, либо в другую сторону, либо же задевая их в равной степени» [Черняков 2001: 67]. Экспериментальная литература авангарда обнаруживает теснейшую связь с зарождающимися параллельно в сугубо научном контексте теориями языка. При этом круг явлений, объединяемых А. Н. Черняковым понятием «альтернативная теория поэтического языка», демонстрирует «единство общих тенденций, существенных метаязыковой рефлексии литературы первой трети XX века: центральные теоретические концепты здесь стремятся выйти за рамки отдельных литературных течений и в этом смысле могут быть определены как своего рода универсалии» [Черняков 2007: 8].

Авторы известной пионерской статьи о Мандельштаме справедливо отмечают, что «лингвистический эксперимент» (кстати, в данном случае этот термин совпадает содержательно с термином «языковой эксперимент» в нашей трактовке – ср. выше), который был поставлен поэтом, есть результат «сознательной ориентации на филологию и соотнесение своих творческих достижений с ее выводами» [Левин и др. 1974: 286]. Помимо О. Мандельштама, такой ориентацией в наибольшей степени были отмечены А. Белый (как в своей «теории слова», так и собственно в «поэзии слова»), В. Хлебников (в своей «воображаемой филологии» [Григорьев 2000]), «чинари» (Л. Липавский в своей «теории слов» [Липавский 2000], см. [Цивьян 2001б]) и А. Введенский в конкретных поэтических опытах по верификации языка). В той или иной степени проблема «поэтической филологии» интересовала и М. Цветаеву, и В. Маяковского и других мастеров авангарда.

Творцов науки и творцов искусства объединил используемый ими «аналоговый инструментарий», т. е. способ мыслить «аналогиями», отчетливыми в случае ученых и скрытыми у художников. Не случайно именно на этом временном отрезке у представителей различных дисциплин и видов искусств возникает интерес к общей методологии творчества, к единому инварианту разных родов культурной деятельности. Близость ученых к поэтам и художникам авангарда служила толчком к занятиям научной поэтикой и лингвистикой. Роман Jakobson в этой связи позже вспоминал: «Нас одинаково звали вперед дороги к новому экспериментальному искусству и к новой науке – звали именно потому, что в основе и того, и другого лежали общие инварианты» [Jakobson 1999: 80]. Как отмечает Б. Шифрин, в эпоху Авангарда пришло более глубокое постижение установок созидющего сознания; обнаружилась общность пафоса моделирования в науке и в искусстве [Шифрин 1999: 104].

Ковергенция затрагивает самые разные сферы исследования. Так, психология обращает свои взоры на процессы, протекающие в творческом сознании. Л. С. Выготский пишет: «Оказывается, что поэзия и искусство есть особый способ мышления, который в конце концов приводит к тому же самому, к чему приводит и научное познание (объяснение ревности у Шекспира), но только другим путем. Искусство отличается от науки только своим методом, то есть способом переживания, то есть психологически» [Выготский 1965: 42]. Знаменитому психологу уже с эстетических позиций вторит С. Эйзенштейн, сам проявлявший глубокий интерес к вопросам психологии творчества.

Говоря о двух различных языках культуры – «языке логики» и «языке образов» (имеются в виду соответственно научный язык и художественная речь), он призывает к отказу от этого противопоставления, заявляя: «Науку и искусство мы не желаем далее качественно противопоставлять» [Эйзенштейн 1964: 35].

Данные различных областей знания и творчества начинают свидетельствовать, что теория и практика, наука и искусство действуют в своем поиске и построении аналогичным образом. Так, для П. А. Флоренского этот круг вопросов связан с тем, как соотносятся в символической (семиотической) деятельности *образ и описание*: «Но что же значит эта обузданность образа, наук ли, искусств ли? Как возможно образу не обращаться в трансцендентный описанию предмет, но быть имманентным знанию орудием его? О чем свидетельствует эта нерушимая связанность образа и описания? – О чем же ином, как не об *однородности* описания и образа. Иными словами, самое описание есть образ или система образов, но взятые критически, т. е. именно как образы; и, обратно, образы, содержимые в описании, суть не что иное, как сгустки, уплотнения и кристаллы того же описания, т. е. самое описание, но предельно живое и стремящееся уже, – вот-вот – к самостоятельности» («Символическое описание»). Решение этой загадки заключается в распространении на науку и на любое другое символическое описание той антиномии слова (образа, символа) и описания (речи), которую Флоренский обнаружил в языке. Речь идет о том, как описание – научное ли, художественное ли – складывается из образов: «основные образы, распределяющие главные линии этой живописи словами, состоят из образов второстепенных, те, в свой черед, – опять из образов, и так далее. Основной ритм осложняется вторичными, те – третичными, а все же они, осложняясь и сплетаясь, образуют сложную ритмическую ткань. Итак: если принять за исходную точку наших рассматриваний *образ*, то и все описание действительности окажется пестрым ковром сплетающихся образов». Таким образом, различие между научным и художественным дискурсом («описанием» в терминологии Флоренского) состоит лишь в различной степени образности языка описания.

Первые значительные наблюдения относительно претензий художественного языка на выражение научных истин были высказаны теоретиками символизма. Во Франции возникло целое явление «научной поэзии». Рене Гиль, который состоял в активной переписке с русскими символистами, в частности с В. Брюсовым, в «Трактате о слове» (1896) утверждал, что вся современная поэзия, ее темы, образы, лексика и пр. должны определяться современным научным мировоззрением (ср. также [Richards 1926]). По замечанию И. П. Смирнова, «ввиду того, что искусство, по мысли символистов, помимо чувственного опыта приобщает человека сверхреальности, оно перестанавливается в иерархической структуре познавательных ценностей на ступень выше по сравнению с эмпирической наукой, начинает конкурировать с ней, приобретает *экспериментальный облик* и делает одной из преобладающих свою *когнитивную функцию*» (разрядка наша. – В. Ф.) [Смирнов 2001: 39]. Это обстоятельство, кстати, позволяет скорректировать тезис Р. Якобсона о преобладании эстетической функции в поэтическом языке. Экспериментальное поэтическое творчество на равных правах задействует также и другие традиционные функции языка, в их числе и когнитивную функцию (ср. со

сходными поисками в области современной поэзии, комментируемыми в статьях [Северская, Григорьев 1989] и [Аристов 2000]).

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.