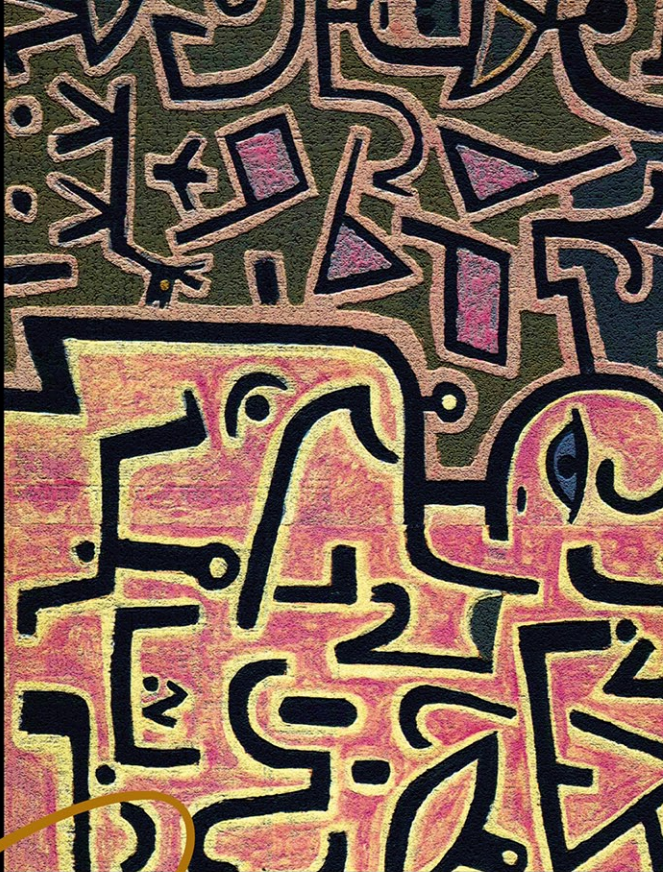




ЯЗЫК
СЕМИОТИКА
КУЛЬТУРА



В. В. Фещенко

О. В. Коваль

СОТВОРЕНИЕ ЗНАКА

ОЧЕРКИ О ЛИНГВОЭСТЕТИКЕ
И СЕМИОТИКЕ ИСКУССТВА

ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

УДК 7.0
ББК 71
Ф 31



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

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

Научные рецензенты:

В. З. Демьянков, профессор, докт. филол. наук

Н. М. Азарова, докт. филол. наук

Фещенко В. В., Коваль О. В.

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

ISBN 978-5-9905856-6-9

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

ББК 71

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

ISBN 978-5-9905856-6-9



9 785990 585669 >

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

Электронная версия данного издания является собственностью издательства, и ее распространение без согласия издательства запрещается.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение от авторов. Знак творящий и знак творимый. О предмете этой книги	9
---	---

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

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

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

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

ЧАСТЬ III. Лингвоэстетика и философия языка на перекрестках авангардного искусства

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

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

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

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

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

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

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

1. СЕМИОТИКА ТВОРЧЕСТВА И ЛИНГВИСТИКА КРЕАТИВНОСТИ

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

Б. Л. Пастернак. Определение творчества

Конечно, никто не знает в точности, что такое Творчество. Очень многие из образованных людей могут определить слово «творчество». Но это все равно что пытаться понять, что такое «любовь» по Британской энциклопедии.

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

Данный первый очерк будет состоять из кратких, предварительных (и, быть может, несколько обрывочных) рассуждений на тему творчества в связи с некоторым количеством соприкасающихся вопросов, преимущественно лингвистического и семиотического порядка, но с постоянной оглядкой на философское измерение этих вопросов, ведь первенство в обращении к проблеме творчества, конечно, принадлежит философии. Мы все употребляем слова «творчество», «творческий», «творец» и т. п. и в повседневной речи, и в научном дискурсе. Но осознается ли нами специфическое значение этого понятия или мы пользуемся им интуитивно, не придавая ему особого значения? С одной стороны, понятие творчества вездесуще — его можно применить к чему угодно и с какой угодно целью, но с другой — возникает вопрос: вкладывается ли в это понятие какой-либо отчетливый смысл?

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

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

Прежде всего следует установить разницу между творчеством, творением как продуктом и творчеством как процессом. Под творчеством можно разуметь самое произведение искусства, самый художественный памятник <...> — это есть творчество как объект уже сконструировавшийся и подлежащий изучению с точки зрения его структуры, композиции и т. д. В специфическом значении под творчеством разумеется самое созидание, постепенное оформление, самая работа над художественным или каким-нибудь другим произведением, так сказать его творческая история [Попов 2005: 386].

Нас здесь по преимуществу будет интересовать второе значение, а именно — творчество как процесс, связанный с определенным способом творческого мышления и особым устройством творческого сознания.

Линии разработки проблемы творчества традиционно принадлежат двум дисциплинам — философии и психологии. Существуют труды по философии творчества, в естествознании выработаны некоторые теории творчества (А. Кёстлер, Дж. Гилфорд, Д. Бом), хорошо исследована психология творческого процесса¹. Однако с анализом самого понятия, а точнее — *концепта творчества*, дело обстоит сложнее. Такого концептуального анализа пока нет, и здесь мы хотели бы предложить некоторые наметки в этом направлении — направлении, которое можно было бы назвать «семиотикой творчества».

Если в психологических и философских исследованиях творческая деятельность является весьма давним объектом изучения, то в семиотическом ключе данная проблема, насколько нам известно, до сих пор не ставилась². В свою очередь, и семиотику на всем протяжении

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

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

ее развития практически не интересовала проблема знакотворчества³, т. е. знака со стороны его порождения (хотя отдельные прецеденты к этому можно найти еще в работах В. Волошинова, Л. Выготского, Г. Шпета и Я. Мукаржовского). Таким образом, в данном разделе мы коснемся двух планов проблемы: 1) творчество как концепт, рассмотренный с семиотических позиций (*семиотика творчества*), и 2) творчество как принцип работы с языковым материалом (*лингвистика креативности*).

Творчество как семиотический концепт

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

Как показывают словарные данные, разветвленную крону словоформ, обозначающих творчество, находим в древнегреческом языке. Греки пользовались тремя лексическими основами, соответствующими трем понятиям о творчестве — 1) *gen*, 2) *techne* и 3) *poiein*⁴. При этом наблюдается любопытное семантическое разграничение между корнями *gen* и *techne*. Значение основы *gen* — «зарождение, образование, появление, возникновение чего-либо». Отсюда *genesis* — «первоисточник, первоначало». Когда Гиппократ пишет о «родине», он употребляет слово *genea*, указывая на взаимосвязь

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

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

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

места его рождения и самого рождения (*genesis*). Отсюда целый ряд дериватов: *Genetes* — творец, родитель, *gennaō* — процесс рождения, произведения на свет, а *гоупета* — дитя, создание, творение. Не случайно *гуне* — это женщина, родительница, а *Genetyllis* — богиня зачатия и родов. Таким образом, все, что рождается, произрастает, совершается, становится, изменяется, приходит, наступает, достигает, возникает, оказывается, минует, — все выражается корнесловом *gen*.

Если основа *gen* образует слова, связанные с естественным процессом творчества-рождения, то корнеслов *techne*, восходящий к санскритскому *taksati* — конструировать, неизменно обозначает некоторое искусственное творчество-созидание. *Techne* — это творчество искусственное, рукотворное, нечто материально созданное человеком. Именно поэтому основное значение слова *techne* — искусство, ремесло, произведение. *Tekton* — это строитель, мастер, творец, зачинщик. Отсюда же *technema* — изобретение, произведение искусства, итог физической работы человека, его рукотворных усилий. Чтобы обозначить материальный, искусственный вид творчества, в отличие от органического и естественного, греки пользовались понятием *techne*. Характерно, что греческое слово *gnome*, означающее «мысль, сознание, дух», произведено именно от основы *gen*, а не *techne*. Ибо мысль понимается греками как нечто сотворенное и порожденное в самом человеке, а не созданное им в результате материальной деятельности. Вспомним древнегреческий афоризм «мысль — это рождение себя в себе, человека в человеке». Отметим также, что современное понятие «техногенности» («техногенная катастрофа»), совмещающее в себе оба греческих корня, имеет смысл «искусственной производственной деятельности человека», отличной от естественной, природной.

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

Родословную философии творчества можно вести начиная с Платона. По Платону, *всякий* переход из небытия в бытие — это творчество⁵. Эта же идея, по существу, положена в основание центральной догмы христианства о творении мира из ничего («*creatio ex nihilo*»). В философско-методологическом плане эта заповедь образовала целую теорию — креационизм. Вплоть до эпохи Возрождения творчество трактовалось либо как безличный, внеиндивидуальный процесс, либо как процесс божественный. Любопытно, что идея личного творчества родилась из лона теоретического богословия. Согласно Августину Аврелию, Бог сотворяет мир, а человек участвует в осуществлении божественного замысла о мире. Личное деяние, индивидуальное решение как форма соучастия в творении мира Богом создает предпосылки для понимания творчества как уникального и неповторимого личного акта. Своеобразный рецидив безличного понимания творчества возникает в XX в. у А. Бергсона, согласно которому творчество есть непрерывное рождение нового в жизни: оно есть нечто объективно совершающееся (в природе и в сознании) в противоположность субъективной технической деятельности конструирования.

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

Во вступительном слове к сборнику [Творчество 2008] Ю. С. Степанов продемонстрировал один из артефактов этой эпохи, связанный с проблемой творчества, — книгу «Творчество», вышедшую в свет в 1923 г.: «Творчество. Сборник статей (семи авторов). Научно-Технический Отдел В. С. Н. Х. Петроград 1923». Мы бы добавили к этому еще ряд изданий, в центре которых оказывалась эта проблема. В 1907 г. выходит книга А. Бергсона «Творческая эволюция». Оказавшись в лоне философии жизни, концепт творчества преобразуется в важный концепт «жизнетворчества». С особой силой он расцветает

⁵ См. [Яковлев 2003].

в русской религиозной философии (Н. Бердяев «Смысл творчества», Ф. Степун «Жизнь и творчество», Г. Флоровский «Тварь и тварность»). В 1913 г. А. Пуанкаре публикует свою статью «Математическое творчество», в которой формулирует принцип творчества как создания новых комбинаций из взаимосвязанных элементов, несущих новые значения. В 1926 г. выходит работа английского ученого Г. Уолласа «Искусство мышления», в которой излагаются 4 стадии творческого процесса. Из отечественных работ стоило бы упомянуть еще книги П. Энгельмейера «Теория творчества» (1910) и Н. Пэрна «Ритмы, жизнь и творчество» (1925). Проблеме творчества посвящены также книга К. Эрберга «Цель творчества», статья «Творчество» в словаре художественных терминов ГАХН и краткий очерк А. Лосева «Диалектика художественной формы». Последняя работа важна и актуальна особенно тем, что в ней впервые излагается попытка представления творческого акта как логической структуры. Лосев фактически проводит семиотический анализ понятия «творчество», рассматривая его в сопоставлении с родственными, но не совпадающими понятиями (такими, как становление, движение, изменение, развитие, действие, созидание и созидание нового). В конечном итоге им выводится аксиома диалектики творческой деятельности как созидания самодовлеющей предметности (к этой аксиоме мы еще вернемся чуть ниже)⁶.

Для описания концепта «творчество» нужно иметь в виду и его антиконцепты⁷. И. П. Смирнов предлагает такой концепт, как противотворчество, отмечая, что любое творчество (даже божественное *ex nihilo*) основывается на противодействии предшествующему творчеству: «Понимание креации как пересоздания может быть свернуто до следующей формулы: творец есть тот, кто устанавливает некое отношение на месте уже имеющегося в наличии отношения» [Смирнов И. П. 1996: 95]. Инвариантом творчества здесь мыслится новое знание, в противовес знанию известному.

⁶ Подробнее о лосевской концепции творчества см. [Постовалова 2008].

⁷ Согласно Ю. С. Степанову, концепты и антиконцепты разделяются «тонкой пленкой», порой невидимой, но осязаемой при детальном, «минимализованном» разгляде. Антиконцепт — «в предельном случае это отрицание самого знака смысла: оставаясь каким-то знаком, этот знак становится для воспринимающего его сознания как бы прозрачным, не задерживает его внимание на себе, пропускает его сквозь себя, является видимым, но прозрачным, т. е. отрицанием знака, антизнаком» [Степанов 2007: 171, 172].

Другая пара антиконцептов — творчество и стереотипность. Эту оппозицию можно анализировать на примере художественных текстов — в какой мере тот или иной текст является творческим, т. е. реально создает новые значимости, а не просто воспроизводит стереотипную структуру других текстов⁸. Эту диаду можно было бы назвать — в хлебниковском духе — «творчество и вторчество», переменив местами две первые буквы слова. Эта же оппозиция соответствует разделению Хлебниковым всех людей на два рода — «изобретателей» и «приобретателей»: «Пусть млечный путь расколется на млечный путь изобретателей и млечный путь приобретателей» («Труба марсиан»).

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

Еще одна пара концептов — «творчество» и «исследование». Существует две тенденции, первая из которых стремится сблизить эти понятия, а вторая, наоборот, развести. Так, в статье о М. Бахтине М. Л. Гаспаров проводит резкое различие между творческим и исследовательским подходом в истории литературы: «В культуре есть области творческие и области исследовательские». По мнению Гаспарова, «творчество усложняет картину мира, внося в нее новые ценности. Исследование упрощает картину мира, систематизируя и упорядочивая старые ценности» [Гаспаров М. Л. 2004: 8]. Это утверждение, столь категорично разводящее творчество и исследование, вызывает массу сомнений. Уже только потому, что, с точки зрения обывателя, исследования, т. е. наука, именно усложняют картину мира, а творчество, т. е. искусство, дает краткую, простую, емкую метафору. Скорее, необходимо признать, что в любой области культуры исследование и творчество переплетаются в большей или меньшей мере. Исследование при этом может выступать как составная часть творческого про-

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

цесса, как средство к достижению художественной цели, а может и становиться целью такого процесса (в частности, во многих практиках экспериментального искусства, например в живописи П. Филонова или научно-исследовательских фильмах В. Кобрин).

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

Творчество как лингвистический принцип

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

В первом случае в объектив попадает творчество в обыденном языке — т. е. творческое использование языка в повседневной речи. Этим аспектом в самое последнее время активно занимается М. Н. Эпштейн, в свете так называемой творческой филологии разыскания⁹. Также можно упомянуть недавнюю работу английского лингвиста Р. Картера «Язык и творчество», рассматривающую различные проявления креативного мышления в обыденном языке¹⁰. В этом же русле выполнены некоторые исследования В. Налимова на основе вероятностной модели языка¹¹.

Второй подход — со стороны творчества — выражается в поэтическом состоянии языка, т. е. в акте словесно-художественного творчества. Здесь порождающим началом является уже не окказиональная ситуация, как в первом случае, а авторское сознание, преобразующее язык на основе индивидуальной творческой идеологии. Естественно, градус творчества во втором случае языковой деятельности повышается значительно по сравнению со словотворчеством в обыденной

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

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

¹¹ См., например, [Налимов 2003].

речи. Это положение не просто объясняется эстетическими законами, вступающими в силу в поэтическом творчестве, но и подтверждается вполне точными количественными методами (в частности, исследованиями А. Колмогорова по метрике русского стиха с точки зрения энтропии языка). Таким образом, выделенные два аспекта языкотворчества следует разграничивать в силу различной меры творческого присутствия человека в языке.

Сама идея сближения концептов творчества и языка, как известно, уходит корнями в эпоху немецкого романтизма. Еще в конце XVIII в. о странной особенности языка творить самого себя задумывался Новалис: «Как раз своеобразие языка — что он озбочен только самим собой — никому не ведомо» («Монолог»). Однако уже спустя несколько десятилетий эта своеобразная черта языка стала «ведомой» и философски отрефлексированной; В. фон Гумбольдт убедительно заявляет: «Язык самодеятельно возникает только из самого себя». Тем самым зарождается идея о творящем духе языка, легшая в основу энергетической, или энергийной, концепции языкознания¹². В наше время эта идея переживает возрождение уже в новых условиях — в самого разного рода синергетических концепциях языка (начиная от лингвистики языкового существования [Гаспаров Б. М. 1996; Gasparov 2010] и семиотики хаотической эволюции [Степанов 2004в] и заканчивая специально-философскими и лингвистическими работами [Киященко 2000; Кобляков 2002; Москальчук 2003; Глазунова 2012]). Концепция аутопоэзиса, сопутствующая синергетической концепции языка, уже в самом своем названии содержит указание на творчество и созидание — от греч. *poiesis*, о котором шла речь выше. Идея аутопоэзиса в изложении чилийских ученых У. Матураны и Ф. Варелы позволяет понять уже более конкретно и более предметно, чем у Гумбольдта, каким образом язык самосозидается. Для этого в аутопоэтическую теорию ими вводится понятие «язык в действии» (*languageing*) в противовес обычному пониманию языка как символической схемы (*language*)¹³. Разумеется, влияние гумбольдтовской энергии, противопоставляемой эргону, здесь более всего ощутимо.

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

¹² См. об этой концепции очерк № 3.

¹³ См. подробнее об аутопоэтических концепциях в очерке № 2.

в художнике — исток творения, а в творении — исток художника. Но в поэтическом творчестве еще одним источником творения выступает язык. Х.-Г. Гадамер так резюмирует хайдеггеровскую идею:

Творение языка — это изначальнейшее поэтическое творение бытия. Мышление, способное мыслить все искусство как поэзию, раскрывая языковое бытие всякого художественного творения, само еще находится на пути к языку [Гадамер 1993: 132].

Хайдеггером, а вслед за ним Гадамером, в поэтическом творении выделяются, таким образом, два типа замысла — замысел языка и замысел поэзии:

Поэтическое творчество разделено как бы на две фазы — на уже совершившееся замышление, в котором царит язык, и на замышление иное, в котором изнутри этого первого, уже состоявшегося замышления наружу выходит новое поэтическое создание [Там же: 131, 132].

Согласно этой концепции, творческий процесс в языке представляет собой внутренний саморазвивающийся и рефлексивный процесс, своего рода творчество в квадрате.

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

ме происходит саморазворачивание языка, создающего новый мир, то у чинарей мы наблюдаем как бы его самосворачивание, которое в идеале должно открыть мир, существующий до языка. Таким образом, идея языка как творческого процесса доводится в авангардном творчестве до предела, вплоть до ее полного оборачивания¹⁴.

Последнее наше замечание в данной части касается философии творческого акта у знаменитого франко-американского художника авангарда Марселя Дюшана. Этой проблеме он посвящает специальный доклад 1957 г., который так и называется — «The Creative Act» [Duchamp 1957]. Результатом любого творческого процесса, полагает Дюшан, становится некоторое отличие — отличие замысла от его воплощения. Это отличие неизвестно самому творцу, т. е. в данном случае художнику. Поэтому в творческом процессе всегда присутствует некое недостающее звено, не позволяющее художнику полностью реализовать свой замысел. Вот эту разницу между замысленным и реализованным Дюшан называет «коэффициентом искусства» (the art coefficient). Кроме того, в любом художественном процессе задействованы по крайней мере два субъекта — художник и зритель. И, согласно Дюшану, исполнение произведения искусства, а значит, и совершение творческого процесса, осуществляется зрителем, дешифрующим и осмысляющим внутреннюю ценность произведения искусства. Таким образом, креативность авангардного акта состоит в соотношении одной рефлексии с другой рефлексией — рефлексии автора (художника) и рефлексии созерцателя (зрителя)¹⁵. И если учесть, что в поэтическом произведении имеет место творчество в квадрате за счет надстраивания поэтического языка над языком как таковым, то в авангардном поэтическом произведении показатель степени у творчества увеличивается по крайней мере еще в два раза. Ведь читателю (зрителю, слушателю) здесь приходится брать на себя функции творца или, по меньшей мере, со-творца. Соответственно, здесь происходит не только творение знака художником-отправителем, но и его со-творение зрителем-реципиентом.

¹⁴ См. [Фещенко 2009], а также ниже, в очерке № 13.

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

2. СЕМИОТИКА — ПОЭТИКА — АУТОПОЭТИКА: ОПЫТ И МЕТОД

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

Августин Аврелий

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

Юлия Кристева

I. СЕМИОТИКА: ВЧЕРА, СЕГОДНЯ, ЗАВТРА

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

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

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

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

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

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

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

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

менного, отношения к знакам как двумерным сущностям, отсылающим к чему-либо иному¹⁶.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

* * *

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁷ См. о ней [Сироткин 2003].

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

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

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

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