

## Анализ поэтического языка

**Н**ачиная со структур, которые *движутся*, и кончая теми, в которых *движемся мы сами*, современная поэтика предлагает нам целую гамму форм, вызывающих к изменчивым перспективам, к самым разным истолкованиям. Мы также видели, что никакое произведение искусства в действительности не является «закрытым», что каждое в своей внешней завершенности содержит бесконечное множество возможных «прочтений».

Однако, если мы собираемся продолжить разговор о том виде «открытости», который нам предлагает современная поэтика, а также о его новизне в контексте исторического развития эстетических идей, нам придется более основательно провести различие между программной открытостью современных художественных течений и той открытостью, которую мы, напротив, определили как характерную особенность любого произведения искусства.

Иными словами, теперь мы попытаемся понять, в каком смысле каждое произведение искусства является открытым, на каких структурных особенностях эта открытость основывается, каким структурным различиям соответствуют различные уровни «открытости».

### КРОЧЕ И ДЬЮИ

Любое произведение искусства, от наскальной живописи и до «Обрученных» Мандзони, предстает перед нами как объект, открытый бесконечному ряду «дегустаций». Это происходит не потому, что произведение выступает лишь как предлог для многообразных упражнений субъективного восприятия, с его мимолетными настроениями, а потому, что характерная особенность произведения искусства — быть неисчерпаемым источником опыта: стоит ему попасть в фокус, как выявляются все новые и новые его аспекты. Современная эстетика довольно долго настаивала на этом моменте и сделала его одной из своих главных тем.

По существу, с этим феноменом связано то же понятие универсальности, с помощью которого принято обозначать эстетический опыт. Когда я говорю, что «сумма квадратов катетов равна квадрату гипотенузы», я утверждаю нечто, поддающееся проверке, нечто универсальное — как закон, сохраняющий свою действенность на любой географической широте, но в данном случае относящийся лишь к одному определенному аспекту реальности;

когда я читаю стихотворение или целую поэму, слова, что я произношу, нельзя сразу перевести в их денотат, который исчерпал бы все его понятийное содержание, но предполагают ряд значений, углубляющихся при каждом новом взгляде на них, — так что в этих словах, мне кажется, я открываю в конденсированном, скопированном виде всю вселенную; по меньшей мере так можно понимать то учение о тотальном характере художественного выражения (впрочем, не лишённое двусмысленности), которое предлагает Кроче. Согласно Кроче, искусство, по существу, объёмлет все и отражает в себе космос, так как «в нём отдельное трепещет жизнью целого, а целое проникает в жизнь отдельного; каждое подлинно художественное изображение являет себя самое и вселенную, вселенную в этой индивидуальной форме, а индивидуальную форму — как вселенную. В каждой интонации поэта, в каждом творении его фантазии присутствует вся человеческая судьба, все надежды, все иллюзии, скорби и радости, человеческое величие и ничтожество, вся драма сущего, которое непрестанно пребывает в становлении и возрастании, страдая и радуясь»<sup>1</sup>. Эти и прочие высказывания Кроче с бесспорной ясностью свидетельствуют о некоем смутном ощущении, которое многие испытывали, наслаждаясь поэзией; но, подмечая это явление, философ, по сути, не объясняет его, то есть не даёт категориального обоснования, чтобы его утвердить, и когда он заявляет, что «придать... содержанию чувств художественную форму значит одновременно наложить на него печать тотальности,

придать ему космическое дыхание»<sup>2</sup>, — он еще раз подчеркивает необходимость строгого обоснования (для которого работало бы уравнение: художественная форма = тотальность), но не предлагает философских средств, способных установить связь, на которую он намекает, так как даже утверждение, что художественная форма является результатом лирической интуиции чувства, ни к чему не приводит, кроме утверждения, что любая чувственная интуиция становится лирической, когда она организуется именно в художественную форму и таким образом обретает характер тотальности (в таком случае аргументация завершается как *petitio principii*\* , и эстетическое размышление наполняется чреватых намеками номинализмом, то есть путем чарующих тавтологий *указывает* на явления, не объясняя их).

Не один Кроче описывает особенности художественного восприятия, не ища способов его объяснения. Дьюи, например, говорит о «подспудно присутствующем чувстве целого», которое пронизывает любой повседневный опыт, и поясняет, каким образом символисты превратили искусство в основное орудие выражения этой особенности нашего отношения к вещам. «Вокруг любого четко очерченного и обозначенного объекта есть область подразумеваемого, которую нельзя схватить мыслью. В рефлексии мы называем ее областью неопределенного и смутного». Однако Дьюи признает, что неопределенное и смутное, характерные

\* Обращение к началу (*лат.*).

для обычного опыта — по эту сторону жестких категорий, к которым рефлексия заставляет нас прибегать, — являются функцией всей ситуации в целом. («На закате солнца сумерки — приятное качество, присущее всему миру. Это — его проявление. Оно становится неприятной особенностью только тогда, когда мешает нам четко увидеть какую-либо конкретную вещь, которую мы хотели бы рассмотреть».) Если рефлексия заставляет нас выбирать и освещать только некоторые элементы ситуации, то «бесконечная всепроникающая особенность, присущая опыту, связывает все завершенные элементы, все объекты, наличие которых мы осознаем, превращая их в единое целое». Рефлексия не полагает основания, но сама в своей способности выбирать полагается этой изначальной всепроницаемостью. Для Дьюи особенность искусства заключается как раз в том, чтобы вызывать и усиливать «это свойство быть целым и принадлежать к более великому целому, объемлющему все и являющемуся вселенной, в которой мы живем»<sup>3</sup>. Этот факт, который мог бы объяснить то чувство религиозного потрясения, что охватывает нас в момент эстетического созерцания, Дьюи видит довольно ясно, по меньшей мере так же, как Кроче, даже и в другом философском контексте, и это является одной из самых интересных особенностей его эстетики, которая, в силу своих натуралистических оснований, на первый взгляд могла бы показаться строго позитивистской. Однако его натурализм и позитивизм все же берут начало в XIX веке и, в конечном счете, остаются романтическими, так что любой

его анализ, пусть даже исполненный научного пафоса, непременно достигает своей кульминации в момент потрясения, вызываемого тайной космоса (и недаром его органицизм, несмотря на влияние Дарвина, также берет начало в работах Колриджа и Гегеля, независимо от того, насколько это осознается);<sup>4</sup> таким образом, оказавшись на пороге космической тайны, Дьюи как будто страшится сделать еще один шаг, который позволил бы ему разобраться с этим типичным опытом переживания бесконечного, соотнеся его со своими психологическими координатами, и, не объясняя причин, заявляет о своем *forfait*\*: «Я не могу найти никакого психологического основания такой особенности опыта, кроме предположения, что произведение искусства каким-то образом углубляет и в значительной мере проясняет это ощущение безмерного целого, которое нас объемлет и которое сопутствует любому обычному опыту»<sup>5</sup>. Такая капитуляция кажется тем более непростительной, что в философии Дьюи существуют предпосылки к тому, чтобы в общих чертах наметить возможное решение, и они излагаются еще раз в той же самой работе «Art as Experience» («Искусство как опыт»), как раз на сотню страниц раньше тех, откуда мы взяли эти цитаты.

Таким образом, мы видим, что в работе Дьюи содержится *трансактивная* концепция познания, которая сразу же обогащается разными смысловыми оттенками, только соотносясь с его понятием эсте-

\* Отступление (*фр.*).

тического объекта как цели организующего опыта: где личные переживания, какие-то факты, ценности, значения включаются в данный материал и сливаются с ним воедино, «усваиваясь» им, как сказал бы Баратоно (в итоге искусство представляет собой «способность выражать смутную идею или чувство определенными художественными средствами»<sup>6</sup>). Однако условие, благодаря которому произведение оказывается выразительным для того, кто его воспринимает, задается «существованием значений и ценностей, взятых из прошлых, глубоко укорененных переживаний, всегда готовых слиться с теми качествами, которые непосредственно представлены в художественном произведении»<sup>7</sup>. Материал прочих переживаний читателя или зрителя должен «смешаться с качествами стихотворения или картины, чтобы они не оставались какими-то чуждыми предметами». Следовательно, «выразительность художественного объекта обусловлена полным и совершенным взаимопроникновением материала пассивного и активного восприятия, причем в последнем предполагается полная реорганизация того материала, который приходит к нам из прошлого опыта... Выразительность объекта — это знак и осуществление полного слияния того, что мы пассивно претерпеваем, с тем, что наше активное восприятие получает посредством чувств»<sup>8</sup>. Следовательно, *иметь форму* «значит рассматривать, ощущать и представлять освоенную материю так, чтобы она как можно быстрее и эффективнее стала материалом для формирования такого же опыта у тех, кто менее одарен в сравнении с изначальным творцом»<sup>9</sup>.

Это еще не является достаточным психологическим объяснением того, каким образом в эстетическом опыте подтверждается предположение о его «тотальности», подмечавшейся многими критиками и философами, но здесь, несомненно, для него создается философская предпосылка. Нет сомнения, что из этих и других утверждений Дьюи сформировалась психологическая методология трансакции, для которой процесс познания как раз и является процессом трансакции, непростым установлением взаимоотношений, когда, испытывая влияние изначального стимула, субъект привносит в свое теперешнее восприятие воспоминания о прошлых восприятиях и только таким образом способствует оформлению совершающегося опыта, того опыта, который не ограничивается фиксацией предсуществующего Gestalt'a\* как автономной конфигурации реальности (и даже не является, идеалистически говоря, нашим свободным актом полагания объекта), а предстает как результат нашего ситуативного и динамичного присутствия в мире, более того, в мире, который является окончательным результатом этого исконного и деятельного присутствия<sup>10</sup>. Следовательно, опыт переживания «тотальности» (являющийся опытом переживания эстетического момента как «открытого» момента познания) дает возможность психологического объяснения, и отсутствие этого объяснения отрицательно сказывается как на рассуждениях Кроче, так и — отчасти — на рассуждениях Дьюи.

\* Формы (нем.).

Будучи перенесенной в область психологии, эта проблема тотчас заставила бы говорить об условиях познания вообще, а не только об эстетическом опыте, если бы мы не захотели сделать эстетический опыт исходным условием всякого познания, его первой и принципиально важной фазой (что тоже возможно, но не сейчас, а самое большее в наших выводах, которые еще предстоит сделать). Однако поскольку наш разговор будет представлять собой обсуждение того, что происходит в процессе трансакции между индивидом и эстетическим стимулом, его можно сделать более простым и ясным, если завести речь о таком более определенном явлении, как язык. Язык не является организацией естественных стимулов, как, например, пучок фотонов, оказывающий световое воздействие; язык — это организация стимулов, осуществленная самим человеком, нечто искусственное, как и художественная форма, — следовательно, даже не отождествляя искусство с языком, можно было бы с пользой продолжать наши рассуждения, перенося наблюдения, сделанные в одной области, на другую. Как подметили лингвисты<sup>11</sup>, язык представляет собой не какое-то *одно* средство коммуникации среди многих, а «то, что лежит в основе *любой* коммуникации» или (еще лучше) «в действительности язык представляет собой основание культуры. По отношению к языку все остальные системы символов являются дополнительными или производными»<sup>12</sup>.

Анализ нашей реакции на фразу, предложение, станет первым шагом на пути к тому, чтобы выявить характер различных (или в основе своей одинаковых) реакций как на обычный языковой стимул, так

и на тот, который мы обыкновенно называем эстетическим, и, если привести две схемы реагирования на два разных случая употребления языка, мы сможем определить и то, в чем заключается *своеобразие* языка *эстетического*.

### АНАЛИЗ ТРЕХ ПРЕДЛОЖЕНИЙ

Что происходит, когда мы привносим в наше нынешнее переживание свой прошлый опыт? И как складывается ситуация в той коммуникативной связи, которая устанавливается между словесным посланием и его получателем?<sup>13</sup>

Мы знаем, что языковое сообщение может выполнять различные функции: реферативную, эмотивную, побудительную (или императивную), фатическую (или контактивную), эстетическую и металингвистическую<sup>14</sup>. Однако деление такого рода уже предполагает четкое осознание структуры сообщения, а также (как мы видим) изначальное знание того, чем именно отличается эстетическая функция от прочих. В нашем случае, напротив, именно природе этого отличия нам и надо выявить в свете предыдущих рассуждений. Таким образом, воспринимая упомянутое деление как результат продвинутого исследования, мы предпочитаем остановиться на той дихотомии, которую исследователи семантики ввели в обиход несколько десятилетий назад, а именно на различии между сообщениями, *выполняющими реферативную функцию* (сообщение указывает на нечто однозначно определенное и — в случае необходимо-

сти — поддающееся проверке), и сообщениями, выполняющими *функцию эмотивную* (сообщение стремится к тому, чтобы вызвать определенную реакцию получателя, привести к возникновению каких-то ассоциаций, содействовать такому ответу, который выходил бы за пределы простого узнавания вещи).

Позднее мы увидим, что если это различие и позволяет в качестве отправной точки возвратиться к недостаточным определениям Кроче и Дьюи, которые свели эстетическое переживание к некоему чувству, тоже не до конца определенному, то и оно не дает нам полного объяснения природы эстетического сообщения. Заметим, что различие между реферативным и эмотивным мало-помалу заставляет нас принять другое двучастное деление — на *денотативную* и *коннотативную* функции лингвистического знака<sup>15</sup>. Нам станет ясно, что реферативное сообщение полностью можно понять как сообщение, предполагающее денотативную функцию, тогда как эмотивные стимулы, с помощью которых сообщение воздействует на своего получателя (и которые иногда могут быть чистыми и простыми прагматическими ответами)<sup>16</sup>, в эстетическом сообщении очерчиваются как система коннотаций, управляемая и контролируемая самой структурой сообщения<sup>17</sup>.

### 1. Предложения с реферативной функцией

Когда мы слышим фразу «Этот человек приезжает из Милана», в нашем уме устанавливается однозначная связь между означающим и означаемым:

указательное местоимение, существительное, глагол и обстоятельство места, состоящее из предлога «из» и имени собственного, обозначающим город, соотносятся с чем-то вполне определенным или с недвусмысленным действием. Это не значит, что данное выражение в себе самом содержит все необходимое, чтобы на абстрактном уровне обозначить ситуацию, которая в действительности что-то означает тогда, когда я ее понимаю; это выражение представляет собой совокупность условных терминов, которые — чтобы быть понятными — требуют ответного действия с моей стороны, а точнее, того, чтобы я соотнес с каждым словом весь свой прошлый опыт, позволяющий уяснить то, о чем идет речь. Если бы я никогда не слышал слова «Милан» и не знал бы, что оно относится к городу, то сообщение, которое я получил, оказалось бы гораздо беднее. Если же предположить, что получатель полностью понимает точное значение всех использованных слов, это еще не значит, что получаемый им объем информации окажется равновеликим объему информации для всякого другого, кто тоже слышал эти слова. Естественно, если я ожидаю важных сообщений из Милана, эта фраза говорит мне больше, чем кому-либо другому, и воздействует на меня сильнее, чем на того, у кого нет таких же мотиваций. Если затем в моем сознании Милан вызывает множество воспоминаний, ностальгических чувств, желаний, та же самая фраза пробудит во мне бурю чувств, которую другой слушатель со мной разделить не может. Джузеппе Мадзини, вынужденного жить в Лондоне, фраза «Этот человек приезжает из Генуи»,

наверное, потрясла бы так, как нам и не снилось. Таким образом, каждый, услышав фразу, которая является строго реферативной и требует единообразного понимания, тем не менее, привносит в это концептуальные или эмотивные отсылки, которые придают этому пониманию личностную окраску и наделяют его особым своеобразием. Тем не менее, ясно: какие бы «прагматические» развязки ни предполагались различными видами понимания фразы, для того, кто, вознамерившись проконтролировать механизм понимания, захотел бы свести его различные варианты к некоему единому pattern (образцу), это не составило бы особого труда. Фраза «Скорый поезд на Рим отправляется в 17.45 с Центрального вокзала, с седьмого пути» (с той же реферативной однозначностью, как и предыдущая) наверняка вызовет различные чувства у десяти пассажиров, что по разным причинам решили отправиться в этот город: одному надо съездить по делам, другой торопится к постели умирающего, третий едет получить наследство, четвертый преследует неверную жену — однако, несмотря на все это, существует механизм единого понимания фразы, сводимый к минимуму, и это можно проверить прагматически, то есть обнаружив, что где-то около 17.45 каждый из десяти человек различными путями прибыл на вокзал, чтобы занять место в поезде. Прагматическая реакция всех десяти закладывает основание общей реферативности — то самое, которое мог бы воспринять и электронный мозг, если заложить в него такую программу; в остальном вокруг фразы, столь однозначно реферативной, сохраняется дымка «откры-

тости» (неведомая электронному мозгу), которая, вне всякого сомнения, сопутствует любому акту человеческой коммуникации.

## 2. Предложения с суггестивной функцией

А теперь рассмотрим фразу «Этот человек прибывает из Басры». Сказанная жителю Ирака, она в большей или меньшей степени произвела бы то же воздействие, что и фраза о Милане, сказанная итальянцу. Если сказать человеку совершенно необразованному и несведущему в географии, то она, наверное, оставит его равнодушным или, в крайнем случае, вызовет любопытство к этому месту, которое неизвестно где находится, о котором он слышит в первый раз и которое, наконец, вызывает в его сознании ощущение пустоты, некую реферативную схему, где чего-то недостает, мозаику, лишенную одного стеклышка. Наконец, если сказать эту фразу третьему человеку, то упоминание о Басре, быть может, сразу же заставит его вспомнить не о точном географическом месте, а о «месте» воображаемом, которое известно ему из «Тысячи и одной ночи». В этом случае Басра не станет для него стимулом, способным напрямую отослать его к какому-то точному значению, но породит в нем «поле» воспоминаний и чувств, пробудит экзотическое ощущение, сложное и смутное переживание, в котором неясные представления перемешиваются с ощущениями тайны, ленивой истомы, магии, экзотики. Али-Баба, гашиш, ковер-самолет, одалиски, ароматы и спе-

ции, памятные изречения тысячи калифов, звуки восточных музыкальных инструментов, левантийская осмотрительность и азиатская купеческая хитрость, Багдад... Чем сильнее выражена неясность его культурных ориентаций и пылкость воображения, тем более неконкретной и неопределенной будет реакция, неочерченными и размытыми ее границы. Вспомним, какие мысли вызывает торговая вывеска «Агендат Нетаим» в монологизирующем сознании Леопольда Блума, в четвертой главе «Улисса» (и насколько *stream of consciousness*\* , воссозданный повествователем, может как в этом, так и в других случаях предстать как ценный психологический документ): в этих приключениях блуждающего ума, реагирующего на смутный стимул, слово «Басра» своей неясностью влияет и на предыдущие слова, и выражение «этот человек» теперь уже отсылает к значению, преисполненному тайны, в гораздо большей степени вызывающему интерес; равным образом, глагол «прибывает» уже не указывает просто на движение из какого-то места, а намекает на идею путешествия, на понятие странствия, гораздо более насыщенное и чарующее, чем то, что мы когда-либо имели, странствия человека, который приходит издалека сказочными тропами, Странствия как архетипа. Данное сообщение (фраза) раскрывается в целый ряд *коннотаций*, которые выходят далеко за пределы того, что оно *обозначает*.

Чем отличается фраза «Этот человек прибывает из Басры», сказанная жителю Ирака, от той же фра-

\* Поток сознания (*англ.*).

зы, сказанной нашему воображаемому европейцу? Формально ничем. Таким образом, различная реферативность выражения заключается не в нем самом, а в его получателе, и, тем не менее, возможность вариации не является чем-то совершенно внешним по отношению к обсуждаемому нами предложению: одна и та же фраза, произнесенная служащим информационного агентства или кем-нибудь, кто хочет заинтересовать нас, становится *двумя различными* фразами. Ясно, что во втором случае человек, решая сказать слово «Басра», организует свою лингвистическую формулу в соответствии с вполне определенным стремлением на что-то намекнуть: неопределенная реакция слушателя не является чем-то случайным, напротив — она-то и желанна. Говоря «Басра», рассказчик хочет не просто обозначить данный город, а оживить в слушателе целый мир воспоминаний, который в нем можно предположить. Человек, сделав свое сообщение с таким намерением, знает и о том, что совокупность коннотаций одного слушателя не будет похожей на коннотации других, случайно оказавшихся рядом; однако, если они из одной среды и обладают одними и теми же культурными и психологическими параметрами, то он как раз и стремится к тому, чтобы по своей структуре сообщение было неопределенным, но в то же время имело пределы, которые можно назвать «полем суггестивности». Место, момент, когда он произносит эту фразу, аудитория, к которой он обращается, в какой-то мере являются залогом определенного единства этого поля. И действительно, можно предположить, что эта фраза, произнесенная с та-

кими же намерениями, но только в кабинете президента нефтяной компании, не привела бы к возникновению того же поля суггестивности.

Следовательно, если мы произносим ее с таким умыслом, нам надо позаботиться о том, чтобы семантическое поле не рассеивалось, надо подтолкнуть своих слушателей в желаемом направлении, и, если фраза имела бы строго денотативное значение, мы легко бы справились с этой задачей; но так как мы стремимся к тому, чтобы вызвать неопределенный ответ, игру коннотаций, ограниченную вполне определенной областью, одно из возможных решений заключается в том, чтобы намеренно акцентировать внимание на определенной последовательности внушений, вновь и вновь оживляя восприятие путем обращения к аналогичным отсылкам.

### *3. Направленное внушение*

«Этот человек прибывает из Басры в Алеппо по течению Евфрата через Бишу и Дам, Шибам, Тариб и Хуфиф, Анаизу и Бураиду, Медину и Хайбар».

Перед нами способ усиления эффекта путем повторения: он достигается с помощью нескольких примитивных средств, которые, однако, оказываются достаточными для того, чтобы посредством звуковых намеков усугубить неясность отсылок, порождая фантастическую реакцию самим фактом слухового восприятия.

Сохранение неясной отсылки и призыва к воспоминаниям, что достигается обращением к нашему