

## О внешних и внутренних горизонтах семиотики

В. В. Феценко

ИНСТИТУТ ЯЗЫКОЗНАНИЯ РАН, МОСКВА

*Юрию Сергеевичу Степанову  
с сердечной благодарностью посвящается*

«Что такое семиотика?» – этот вопрос возникает все снова и снова. Каждый «семиотик» («семиотист» / «семиолог» / «семиот» etc.), размышляющий о своем предмете, пытается определить для себя, хотя бы приблизительно, сущность семиотического подхода<sup>1</sup>. Вопрос, следовательно, на деле ставится немного иначе: «Как я понимаю семиотику?». В этом как будто бы обнаруживается близость семиотики с философией, в ее современном изводе (ср. с названиями книг Ж. Делеза и Ф. Гваттари «Что такое философия?» и М. Мамардашвили «Как я понимаю философию?»). Однако эта близость фиксируется только невооруженным взглядом; в приближении же ситуация детализируется, и выясняется, что к своим вопросам семиотика и философия подходят с разными «глазомерами». И хотя отмеченная проблематичность обеих дисциплин, несомненно, имеет глубинное родство, мы имеем дело с разными исследовательскими полями. Прояснению того, какое же поле вспахивает современная семиотика, и, главное, какими специфическими орудиями она пользуется, и посвящена настоящая статья. В первой ее части речь идет о внешних расширениях семиотики на современном этапе. Во второй – о внутренних горизонтах учения о знаках в традиции глубинной семиотики<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> См., например, статьи Н. С. Сироткина, О. Г. Ревзиной и Р. Познера в 7-м выпуске «Критики и семиотики» за 2004 г.

<sup>2</sup> Под «внешними горизонтами» мы подразумеваем экспансию семиотики в новые области знания, а под «внутренними горизонтами» – проникновение семиотического метода во внутренний мир человека, в его глубинную структуру.

## 1. СЕМИОТИКА: ВЧЕРА, СЕГОДНЯ, ЗАВТРА

«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

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

До определенного момента не возникало споров по поводу исходной дефиниции термина «семиотика» среди самих «семиотиков». Такие дефиниции могли варьироваться только в масштабе или в ракурсе. Приведем некоторые из общепринятых определений (в порядке возрастания числа предикатов):

- Семиотика – наука о знаках;
- Семиотика – наука о знаках и/или знаковых системах;
- Семиотика – наука о знаковых системах в природе и обществе;
- Семиотика – учение о (графических) знаках и о рядах знаковых форм;
- Семиотика – наука, изучающая знаки и процессы их интерпретации;
- Семиотика – научная дисциплина, изучающая общее в строении и функционировании различных знаковых систем, несущих и передающих информацию.

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

- Семиотика – приложение лингвистических методов к объектам иным, чем естественный язык;
- Семиотика – система того или иного объекта, рассматриваемая как совокупность знаков (например, «семиотика данного фильма», «семиотика лирики А. Блока» и т.п.);
- 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 оно признается вполне достаточным. В этом, как кажется, особый «характер» семиотики, ее методологическая ясность и своеобразная лаконичность. Есть мнение, что семиотика – это способ говорить просто о сложном (тогда как, например, синер-

гетика, наоборот, стремится говорить сложно о простом). В самом деле, семиотика 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, первичную структуру какого-либо простого или сложного явления, описать множественное через единичное или бинарное – вот в чем задача семиотического подхода в его традиционном понимании.

Базовым в семиотическом учении является понятие знака. Само имя науки произведено от древнегреческого σήμιον («знак»). У Гомера слово σημα 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, то есть современного, отношения к знакам, как двумерным сущностям, отсылающим к чему-либо иному.<sup>3</sup>

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 ряд знаковых сущностей. В зависимости от ракурса, в качестве знака здесь может выступать акусма, фонема, морфема, лексема – из разряда единиц, меньших, чем слово; 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 выбираем тот или иной масштаб изучения. При этом в качестве знаков фигурируют индивидуальные, свойственные именно данному автору, единицы, или креатемы (термин Л. А. Новикова) как 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»<sup>4</sup>. Процесс наблюдения за чем-либо – по существу уже семиотический процесс, если он сопровождается при этом поиском и нахождением закономерностей объекта, пересечениями, схож-

<sup>3</sup> О термине «семиотика» в историческом освещении см. новую работу: Deely, J. The word 'semiotics': formation and origins // *Semiotica*. Vol. 146 № 1/4, 2003.

<sup>4</sup> Степанов Ю. С. В мире семиотики // *Семиотика: Антология*. Изд. 2-е. М.; Екатеринбург, 2001. С. 5.

дениями и размежеваниями данного объекта с другими объектами, динамикой внутри самого объекта и т. д.

Не будет, как кажется, преувеличением сказать, что каждый человек – не обязательно ученый или художник – выполняет в своей жизни множество семиотических процедур, даже зачастую не осознавая этого. Самым ярким примером этого является юмор. В анекдотах или же просто в оговорках «по Фрейду» всегда участвует определенная смысловоразличительная процедура. Она-то и порождает свойственное каждому человеку ощущение «смешного», «остроумного»<sup>5</sup>. 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, например, 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 эти наукам свои обобщения. Поэтому ее собственная эволюция всегда носила контекстный, «кочевой» характер.

Семиотика – междотраслевая дисциплина. Развиваясь на стыке наук, она задается вопросом о природе самих «стыков». Ее предметом могут являться базовые элементы какой-либо системы, минимальные различия между теми или иными аспектами явлений, а также функциональная значимость этих элементов и различий для самого явления как целого.

Кроме того, значение семиотики как научной дисциплины кроется в том, что она способствует унификации науки в целом, поскольку она 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,

---

<sup>5</sup> Классической работой на эту тему является исследование З. Фрейда «Остроумие и его отношение к бессознательному». Семиотике смешного посвящено огромное количество работ, среди которых выделим недавнюю: Шмелева Е. Я., Шмелев А. Д. Русский анекдот: текст и речевой жанр. М., 2002.

психологических и гуманитарных – с другой, создаст необходимую базу для объединения этих двух рядов наук с физикой и биологией».<sup>6</sup>

Семиотика предоставляет каждому роду творческой деятельности – наукам, искусствам, философии – аппарат для изучения их собственного языка<sup>7</sup>. 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, людям искусства или просто творческим индивидуумам. Семиотика создает единый язык описания, 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”».<sup>8</sup>

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 весомости этого фактора, явилась, например, деятельность французских структуралистов и постструктуралистов в 50–60-е гг. прошлого века. Для таких ученых, как Р. Барт, М. Фуко, Ю. Кристева и др., семиотический анализ мифологии массового сознания, по сути, был формой общественного и политического протеста. В художественной плоскости это протест выразился в романах А. Роб-Грийе и Н. Саррот, кинофильмах Ж.-Л. Годара; в околохудожественной сфере – в философских трактатах Ж. Делеза и Ф. Гваттари, в «акционистской» деятельности Г. Дебора. Их творчество было предельно семиотично: они активно использовали достижения научной семиотики и в то же время сами вырабатывали на художественной или идеологической основе семиотические методы.

У нас в стране во времена «исторического материализма» занятия семиотикой (в научном плане) выглядели как своего рода «тихое диссидентство». Если в случае с французами семиология предстала в качестве инструмента 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.

\*\*\*

<sup>6</sup> Моррис Ч. У. Основания теории знаков // Семиотика: Антология. Изд. 2. М.: Екатеринбург, 2001. С. 46.

<sup>7</sup> Согласно удачному, на наш взгляд, определению Ю. В. Шатина, «семиотика – это способ существования человека в рамках создаваемого им языка» (сообщено нам в личной беседе).

<sup>8</sup> Моррис Ч. У. Цит. соч. С. 47.

Так или иначе, при всей необычности хода своей эволюции, семиотика, разумеется, имеет свои концептуальные корни, своих отцов-основателей и признанных авторитетов в своей области. По мере развития семиотики в XX веке у нее обнаруживались все более глубокие исторические корни. Одни ученые ведут ее хронологию от XVIII века. Другие же относят ее зарождение к временам Августина Аврелия, введшего в оборот понятие *signum* («знак, обозначение»). Есть также мнение, что основателями науки о знаках являлись древнегреческие стоики, размышлявшие о природе языковых категорий<sup>9</sup>.

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 подачи 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. Мы не беремся вдаваться здесь в исторические подробности, однако считаем нужным отметить в предельно кратком виде основные вехи развития семиотики к настоящему моменту.

Среди предшественников логически ориентированной семиотики Пирса называют, по меньшей мере, три имени. Первое – Джон Пойнсот (1589–1644), священник. Этот послесредневековый автор подытожил результаты занятий знаками в схоластической средневековой науке. Пойнсот ввел классификацию знаков, уже напоминающую о Пирсе.

Второе имя – Джон Локк (1632–1704), английский философ-просветитель. Его идеи о разуме и языке прямо предвосхитили учение Пирса. Именно Локк, в частности, ввел термин «знак» для обозначения слова как базисной единицы языка. Тем самым впервые была научно подвергнута сомнению идея о божественном происхождении языка. К тому же, Локк был первым, кто употребил греческое слово *σημειωτική* в современном значении.

Наконец, здесь необходимо упомянуть имя Г. В. Лейбница (1646–1716), немецкого естествоиспытателя и философа. В его трудах содержится изложение принципов общей семиотики – «всеобщей (или комбинаторной) характеристики» как науке о знаках, представляющей одновременно область дискретной математики. Он писал, что знаки (в его терминологии – «характеры») «коротко выражают и как бы отображают глубочайшую природу вещи и при этом удивительным образом сокращается работа мышления». В своей системе он пытался подвергнуть все человеческие понятия символическому исчислению, посредством цифр и символов. У него можно найти идеи искусственного всеобщего языка и связанные с ним другие проекты семиотических исследований. Помимо этого, он может считаться предтечей всей современной семантики, в той ее части, где говорится о минимальных элементах смысла. Его

---

<sup>9</sup> В качестве фундаментального исследования о предыстории и истории семиотики можно рассматривать шеститомный труд А. Н. Барулина «Основания семиотики». К настоящему моменту вышли первые два тома: *Барулин А. Н. Основания семиотики: Знаки, знаковые системы, коммуникация. Ч. 1, 2. М., 2002.*

учение о бесконечно малых было актуализировано у нас в контексте языкознания еще Велимиром Хлебниковым и Павлом Флоренским.

Одним из создателей современной семиотики является, бесспорно, Чарльз Сандерс Пирс (1839–1914). Его важнейшая заслуга состоит в том, что во главу угла он поставил человека как создателя и интерпретатора знаков. Методология Пирса сохраняет актуальность по сей день. Она активно продолжает разрабатываться в тех областях, где действуют четкие логические законы.

Другим родоначальником семиотики нашего времени считается Фердинанд де Соссюр (1857–1913), который высказал ряд принципиальных положений, оказавших значительное влияние на дальнейшее развитие науки о знаках. Структурный метод исследования языка, текста и других знаковых систем, предложенный им, оказался больше востребованным в сфере художественной семиотики и в сфере изучения речевой деятельности.

Все упомянутые персоналии являются «столпами», на которых продолжает держаться семиотическое здание и сейчас. Но как устроено это здание изнутри? Какова планировка семиотического общежития сегодня? Вкратце обозначим основные подразделения семиотики на современном этапе, ведущих действующих лиц и некоторые тенденции развития мировой семиотики.

На данный момент карта семиотических исследований содержит следующие области (перечень не полон):

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

Приведенная дифференциация исследовательских областей свидетельствует, по меньшей мере, о трех вещах: а) семиотика продолжает оставаться востребованной и динамично развивающейся дисциплиной; б) семиотика проявляет интерес к самым новым полям знания; в) семиотика по-прежнему служит мостом между различными науками (естественными и гуманитарными) и искусствами (словесностью, музыкой, живописью, театром и т.д.).

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

- Международная ассоциация семиотических исследований (IASS-AIS, Берлин, образована в 1969 г., президент Роланд Познер);
- Рабочая площадка по семиотике при Берлинском техническом университете (образована в 1974 г.)<sup>10</sup>;
- Центр по прикладной семиотике (Индиана, США);
- Семиотическое общество Америки (США);
- Скандинавская ассоциация семиотических исследований;
- Семиотическое отделение Тартуского университета (Тарту, Эстония);
- Московский методологический кружок (основан в 1954 г. Г.П. Щедровицким);
- Постоянный семинар «Семиотика и философия языка» (Институт языкознания РАН, Москва, под рук. акад. Ю.С. Степанов);
- Центр по биосемиотике (биогерменевтике) в Санкт-Петербурге<sup>11</sup>;
- Исследовательский проект «Семиотика архитектуры».

Этими и другими научными коллективами регулярно проводятся различные симпозиумы, конференции, чтения и семинары (к сожалению, в нашей стране, с «хромающей» регулярностью). Также существует ряд журналов по семиотической тематике. Отметим среди них следующие:

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

Основываясь на концептуальной направленности публикаций последних лет в этих периодических изданиях, можно составить представление о теку-

---

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

<sup>11</sup> Представительство в Интернете: [biospace.nw.ru/biosemiotika](http://biospace.nw.ru/biosemiotika).



ших 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.

Конечно, это разбиение чисто условное, хотя, как правило, та или иная школа руководствуется в своих семиотических занятиях вполне очерченной областью и ставит перед собой некий определенный спектр задач. Тем не менее, координация усилий в различных полях деятельности является, пожалуй, ведущим фактором семиотического подхода.

Учитывая важность и актуальность каждого из указанных направлений, мы, между тем, осмеливаемся заявить, что сегодня наиболее «горячим» интеллектуальным градусом в семиотике отличается четвертый пункт, а именно – художественная семиотика. Этому находится, с нашей точки зрения, вполне объективное объяснение. Как пишет Ю. С. Степанов, «из всей обширной группы объектов семиотики наибольшая общность обнаруживается между языком и художественной литературой, т.е. искусством, использующим язык в качестве своего средства; поэтому семиотика языка и литературы образует центр гуманитарной семиотики»<sup>12</sup>.

Если допустить, что у семиотики имеется свой сюжет развития, то кульминацией этого сюжета, по нашему мнению, выступает та точка, где семиотика соприкасается с поэтикой. В этой точке происходит самый активный обмен веществ между исследователем и его объектом, ибо сложность и динамичность специфического объекта, как творчество, требует особого ответа со стороны наблюдателя, а также особо тонкого и одновременно «эластичного» научного инструментария. По-видимому, здесь как нигде и никогда более наущным оказывается учет всей глубинной структурности объекта, его эстетически качеств и семантической целостности. Семиотика здесь вступает, образно выражаясь, в область высоких энергий и глубоководных погружений. В этой области перед семиотикой открываются новые горизонты; погружаясь во внутреннего человека, в мир творчества, семиотика открывает в нем новую, внутреннюю перспективу.

---

<sup>12</sup> Языкознание. Большой энциклопедический словарь. 2-е изд. М., 1998. С. 440. Отметим, что первый опыт обращения Ю. С. Степанова к теме «семиотика и искусство» датируется 1975 годом (*Степанов Ю. С. Общность теории языка и теории искусства в свете семиотики // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз.*, т. XXXIV, 1, 1975). За 30 лет эта работа ничуть не утратила своего значения и по-прежнему весьма актуальна.

## 2. ГЛУБИННАЯ СЕМИОТИКА: ОТ «ВНУТРЕННЕГО ЧЕЛОВЕКА» К «ЧЕЛОВЕКУ АВАНГАРДА»

«Посему мы не унываем, но если внешний наш человек и тлеет, то внутренний со дня на день обновляется»

2 Кор. 4:16

*«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 осуществляющих формах»*

Г. Г. Шпет

Традиционная семиотика, восходящая к идеям Ч. С. Пирса и Ф. де Соссюра, изучает внешне выраженные, формализованные и формализуемые знаковые системы. Последние при этом не обязательно должны быть «человекомерными», связанными с жизнедеятельностью человека. К таким, отвлеченным от человека, системам относится, например, искусственный интеллект (по крайней мере, он мыслился таковым в пору своего возникновения как семиотического объекта).

Другая сторона этого типа семиотики – ее ориентированность на социальную аналитику. Так, знаки и языки культуры рассматриваются преимущественно под углом зрения коммуникативности, т. е. социального функционирования.

При том и при другом подходе – являющихся, повторим, «продолжением» друг друга – семиотический мир априори признается внешним по отношению к личности. В первом случае этот мир – меньше отдельного человека, он стоит ниже него на эволюционной лестнице; во втором этот мир – больше и эволюционно выше его.

Однако наряду с этой, магистральной, линией семиотики можно говорить еще об одной – «глубинно-семиотической». Она не столь явно выражена и не столько подробно и описана, как традиционная. Между тем она-то как раз и составляет теоретическую базу *художественной семиотики*, основанной на антропоцентрическом, или «человекомерном», подходе. По сравнению с традиционной теорией, по большей части, не учитывающей творческий характер семиотического процесса, эта линия сама проходит через художественный опыт.

Авторы нового «Проективного философского словаря» предлагают ввести в русский лексикон термин «глубокая семиотика» («deep semiotics»). Под этим подразумевается расширение традиционной теории знаковых систем за счет «персонологического» измерения смыслообразования. Г. Л. Тульчинский поясняет: «Поскольку <...> речь идет о поле сугубо человеческого, личностного самоопределения и именно личность, ее сознание является источником, средством и результатом смыслопорождения, то это измерение может называться личностным (персонологическим). <...> такой подход подобен переходу от двумерного, плоскостного рассмотрения к стереометрическому, дающему анализу глубину (высоту). Из плоскости явленной дискурсивности анализ

как бы ныряет вглубь, уходя к корням и источникам смыслопорождения, получая возможность рассмотрения его динамики»<sup>13</sup>.

Приветствуя появление данного термина и соглашаясь в целом с его определениями, мы лишь заметим, что более органичным здесь следовало бы признать термин «г л у б и н н а я семиотика». Ведь «глубинный» означает не только «имеющий глубину», но и «затрагивающий самую основу, сущность», «внутренне обусловленный». Область знаний «глубинной семиотики» это внутренний мир человека, или сам «внутренний человек» как таковой. Ее непосредственным объектом является внутренний язык творческого человека как совокупность внутренне обусловленных знаков.

Традиция «глубинной семиотики», о которой мы говорим, вызревала параллельно с магистральной линией европейской семиотики. Однако в силу самых разных обстоятельств – от общественно-политических до научно-конъюнктурных – этой линии суждено было развиваться лишь подспудно. Как правило, энтузиастами данной традиции становились отдельные индивидуумы – ученые, художники, философы – не имевшие четкого статуса в культурном пространстве своей эпохи и, в связи с этим, не получившие в свое время официального признания.

Сформировавшись главным образом в русской культуре начала XX в., традиция глубинной семиотики (далее мы употребляем этот термин без кавычек) развивалась на пересечении научного и художественного опыта, философии и учения о духовном опыте. Основные имена, которые здесь должны быть названы – это А. А. Потебня, Д. Н. Овсянко-Куликовский, А. Белый, В. И. Иванов, В. В. Кандинский, О. Э. Мандельштам, Г. Г. Шпет, П. А. Флоренский, С. Н. Булгаков, М. М. Бахтин, Н. Н. Жинкин, В. В. Виноградов. Для полного описания этой богатой, но не достаточно, на наш взгляд артикулированной и исследованной, традиции не хватило бы и объемистого тома<sup>14</sup>. В данной статье мы имеем возможность представить лишь краткий «синопсис» идей глубинной семиотики.

\*\*\*

В традиционной гуманитарной семиотике принят следующий вектор исследования: от ЯЗЫКА к ЧЕЛОВЕКУ.

ЯЗЫК → ЧЕЛОВЕК

---

<sup>13</sup> Проективный философский словарь: Новые термины и понятия / Под ред. Г. Л. Тульчинского и М. Н. Эпштейна. СПб., 2003. С. 74.

<sup>14</sup> В настоящее время нами готовится к публикации коллективная антология, освещающая в числе прочего некоторые эпизоды этого сюжета из русской гуманитарной культуры, см.: Семиотика и Авангард / Под ред. Ю. С. Степанова, Н. А. Фатеевой, В. В. Фещенко, Н. С. Сироткина. М., 2005. В печати.

При этом под ЯЗЫКОМ имеется в виду, как правило, ВНЕШНИЙ язык, формализованная система. Под ЧЕЛОВЕКОМ же понимается некий СОЦИАЛЬНЫЙ ТИП, коммуникативная личность, выполняющая те или иные речевые роли.

В глубинной семиотике данный вектор повернут в обратную сторону: от ЧЕЛОВЕКА к ЯЗЫКУ.

#### ЧЕЛОВЕК → ЯЗЫК

Акт творчества не является чистым и непосредственным выражением. Перед тем, как быть выраженным, творческий процесс проходит, по крайней мере, две стадии. В процессе творчества человек сначала обращается к самому себе (к своему «ВНУТРЕННЕМУ ЧЕЛОВЕКУ»). В результате этого внутреннего диалога рождается некоторая мыслительная структура («ВНУТРЕННИЙ ЯЗЫК»). И только минув эти две стадии творческий процесс выливается в оформленную знаковую. Получается, таким образом следующая семиотическая цепочка:

ЧЕЛОВЕК → ВНУТРЕННИЙ ЧЕЛОВЕК → ВНУТРЕННИЙ ЯЗЫК → ЯЗЫК

Процедура семиотического вывода усложняется. Вместо поляризации в случае ЯЗЫК → ЧЕЛОВЕК в данном случае перед нами градуальная схема. Именно такой способ, как представляется, позволяет более адекватно описать феномен творческого семиозиса. Ведь художественно-языкотворческое явление более прочих держится именно на *внутренних*, нежели на *формальных*, связях и различиях.

Наибольший интерес для нас сейчас представляют как раз второй и третий члены градуальной цепочки, а точнее – сам переход от одного члена к другому. Этот переход осуществляется, в свою очередь, через ряд промежуточных понятий-этапов. Попытаемся сформулировать и определить эти понятия, обратившись к традиции глубинной семиотики.

#### **«Внутренний человек»** («личность», «автор», «творец»)

Согласно А. Эткинду, автору книги «Внутренний человек и внешняя речь», понятие «внутреннего человека» возникло в XVIII веке в сочинениях немецкого мыслителя Жан-Поля. В одном из своих философских трактатов тот, в частности, писал: «До сих пор люди отмечали только звучания некоторых инструментов нашей плоти, которые сопровождают ощущение; например, разбухшее сердце или замедленная кровь при тоске, изливание желчи при гневе и т.п. Однако, сплетение, анастомоз между внутренним и внешним человеком настолько тесны и интенсивны, что рождение каждого образа, каждого образа, каждой мысли должно сопровождаться дрожью какого-нибудь нерва, какой-нибудь ничтожной малой мышцы; следует отмечать телесные отзвуки при возникновении поэтических, художественных, нумизматических, анатомических идей и класть эти отзвуки на ноты языка. <...> Внутренний человек, этот

бог, затаившийся в статуе, не каменный, как она, – в каменных членах статуи растут и созревают его живые органы на основании непонятных жизненных законов <...><sup>15</sup>.

Действительно, здесь уже угадывается очень тонкая диалектика между внешними и внутренними факторами в семиотическом мире человека. Что особенно важно, делается это на примере искусства. Соотношение мысли и образа, ментального и телесного, художественного и языкового увязывается с соотношением внутреннего и внешнего человека. По-видимому, эта проблема не была известна древним грекам: в их языке не существовало слов, обозначающих «внешность» и «внутренность». Только ко временам романтизма, предтечей которого являлся Жан-Поль, относится рождение этой оппозиции. К художественному творчеству наиболее плодотворно ее применял немецкий романтик Новалис. Любопытен его афоризм «с оговоркой», гласящий: «Внешность есть возведенное в состояние тайны внутреннее существо. (Может быть и наоборот)»<sup>16</sup>.

В полную поэтическую и теоретическую силу проблеме «внутреннего человека» предстояло развиться лишь в XX веке. Однако, как выясняется, Жан-Поль и Новалис не были на этом поприще абсолютно первыми. Ни много, ни мало как за полтора тысячелетия до них понятие «внутреннего человека» стало предметом размышлений христианского богослова Августина Аврелия. Известна фраза из Священного Писания: «Посему мы не унываем, но если внешний наш человек и глеет, то внутренний со дня на день обновляется». «Внутренний человек» – это храм Бога в душе человека, место, где обитает Дух Божий. Именно эту библейскую истину перенимает и развивает Августин, когда называет «внутренним человеком» самые сокровенные «тайники разумной души».

В диалоге «Об учителе» понятие «внутреннего человека» развивается Августином в контексте разговора об обучении. Одна из главок носит название: «О том, что мы учимся не внешне звучащими словами, а внутренне звучащей истиной». Речь идет о том, что помимо гласного, словесного способа выражения мыслей существует другой – внутренний, духовный, руководимый божественным откровением «<...> хотя мы и не произносим ни одного звука, тем не менее, представляя в уме иные слова, говорим внутренне, в душе». Эта мысль христианского богослова, вообще говоря, небезынтересна и для общей семиотики. Ведь связь «представления», «говорения» и «произношения» – в непосредственной компетенции семиотики. Но еще большее значение августиновская теория имеет для глубинной семиотики. Вот как Августин описывает включенность проблематики «внутреннего человека» в вопросы «умопостижения», «говорения», «истины», «познания»: «Когда же речь идет об умопостижимых предметах, созерцаемых рассудком и разумом, то хотя мы гово-

<sup>15</sup> Цит. по: Эткинд А. Внутренний человек и внешняя речь. М., 1997. С. 11.

<sup>16</sup> Ср. с опытом определения концептов «внутренний» и «внешний» применительно к русской ментальности: Faryno J. Внутренний/Внешний [Wewnętrzny/Zewnętrzny / Internal/External] // *Mentalność rosyjska. Słownik = The Russian Mentality. Lexicon.* Katowice, 1995.

рим о том, что созерцаем их, как присущих во внутреннем свете истины, – свете, коим просвещается и услаждается так называемый внутренний человек, однако и в этом случае слушающий нас, если он и сам видит эти предметы сокровенным, внутренним оком, познает, о чем я говорю, посредством собственного созерцания, а не посредством моих слов».

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

В XX веке понятие «внутреннего человека», хотя и не имело обширного хождения в качестве термина, породило множество синонимичных идей. Все началось, видимо, с так называемого «потока сознания» как литературного метода. М. Пруст, Г. Стайн, Дж. Джойс, Р.-М. Рильке, А. Белый – каждый из них искал «внутреннего человека» посредством художественного эксперимента.

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

В ряде своих работ М. М. Бахтин развивает тему «человека у зеркала». В небольшой заметке с одноименным названием, датируемой 1940-ми годами, отражены основные тезисы этой проблематики: «Фальшь и ложь, неизбежно проглядывающие во взаимоотношении с самим собою. Внешний образ мысли, чувства, внешний образ души. Не я смотрю изнутри своими глазами на мир, а я смотрю на себя глазами мира, чужими глазами; я одержим другим. Здесь нет наивной цельности внешнего и внутреннего. Подсмотреть свой заочный образ. Наивность слияния себя и другого в зеркальном образе. Избыток другого. У меня нет точки зрения на себя извне, у меня нет подхода к своему собственному во внутреннему образу. Из моих глаз глядят чужие глаза»<sup>17</sup>.

Для М. М. Бахтина философски значимым оказывается вопрос самосознания и самооценки. «Человек у зеркала» – это особая проблема. Проблема об образе себя самого в своих собственных глазах – в отличие от образа другого, или своего образа в чужих глазах. Этот большой вопрос распадается на несколько более конкретных вопросов, а именно: «Как дана моя внешность для меня самого»; «Как я представляю себя самого, когда думаю о себе»; «Как разрешится этот конфликт между мыслью и живым опытом, между миром мысли, в котором я внутри, и миром вне меня, на касательной к которой я нахожусь»; «Что во мне может быть осмыслено и оценено только для других»<sup>18</sup>. Возникает целая серия новых – антропологических – тем: «Построение своего образа в другом и для других. При этом построении мы переходим вовнутрь мира, но сохраняем связь по касательной. Специфика сочетания точки зрения извне и изнутри. Точка соприкосновения сознаний»<sup>19</sup> и т.д.

Образ «человека у зеркала» распадается здесь на две не сводимые друг к другу точки зрения – внутреннего и внешнего человека (у зеркала). При этом на первый план выдвигается зеркальность души в новых границах, не совпа-

<sup>17</sup> Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 5. Работы 1940–1960 гг. М., 1996. С. 71.

<sup>18</sup> Там же. С. 72–73.

<sup>19</sup> Там же. С. 73.

дающих с границами внешнего человека. Так, в романе Достоевского, с точки зрения М. М. Бахтина, герой не только созерцает свою наружность, свое тело, он – не только внешний человек, но и внутренний. Мировоззрение героя, его специфический язык, его индивидуальная правда – все это моменты, образующие облик именно внутреннего человека. Они, как в зеркале, отражаются в слове – слове человека о другом человеке<sup>20</sup>.

Семиотический подход к вопросу о «внутреннем человеке» М. М. Бахтин осуществляет через рассмотрение литературных жанров с диалогической структурой. Первые образцы таких жанров восходят, с его точки зрения, к «сократическому диалогу» и «Менипповой сатире». Последняя, в свою очередь, вбирает в себя такие родственные жанры, как диатриба, солилоквиум, симпозион. «Родство этих жанров определяется, – указывает Бахтин, – их внешней и внутренней диалогичностью в подходе к человеческой жизни и к человеческой мысли»<sup>21</sup>.

Наиболее выраженной «внутренней диалогичностью» обладает жанр солилоквиума (от лат. *soliloquium* – «говорение с самим собой»). Он буквально означает «беседу с самим собой». Собственно, Августин Аврелий, был одним из выдающихся мастеров именно этого жанра, наряду с Эпиктетом и Марком Аврелием. В основе этого жанра «лежит открытие в внутреннего человека – “себя самого”, доступного не пассивному самонаблюдению, а только активному диалогическому подходу к себе самому <...> Диалогический подход к себе самому разбивает внешние оболочки образа себя самого, существующие для других людей, определяющие внешнюю оценку человека (в глазах других) и замутняющие чистоту самосознания»<sup>22</sup>.

Творчество Достоевского, согласно М. М. Бахтину, в совершенстве воплощает этот подход, вводя новое видение и изображение внутреннего человека. Сам русский писатель в записной книжке так выражал особенность этого метода: «найти человека в человеке». Комментируя эту идею, Бахтин пишет: «Дело идет именно об открытии каких-то новых черт или новых типов человека <...> об открытии такого нового целостного аспекта человека (личности или “человека в человеке”), которое требует радикально нового подхода к человеку <...> “Человек в человеке” это не вещь, не безгласный объект, – это другой субъект, другое равноправное “я”, которое должно свободно раскрыть себя самого»<sup>23</sup>. Соответственно, требуется новый, открывающий и понимающий, подход к человеку – «диалогический подход».

В книге М. М. Бахтина «Автор и герой в эстетической деятельности» есть глава под названием «Временное целое героя (Проблема внутреннего человека – души)». В ней обосновывается понятие «внутреннего человека» в примене-

<sup>20</sup> См. об этом в комментариях С. Г. Бочарова и И. Л. Поповой в указанном (5-м) томе собрания сочинений М. Бахтина на стр. 464–473.

<sup>21</sup> Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 6. «Проблемы поэтики Достоевского». Работы 1960–1970 гг. М., 2002. С. 135.

<sup>22</sup> Там же. С. 135–136.

<sup>23</sup> Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 5. С. 365.

нии к герою художественного произведения, а именно – романной литературной формы. «Внутренний человек», или «внутреннее целое души героя», противопоставляется «внешнему (наружному, телесному) человеку». Если «внешний человек» повернут к окружающему миру – в рамках, надо полагать, литературного сюжета – так, что его самопознание невозможно, то «внутренний человек» направлен на сознание «другого человека».

Понятие «другого человека», «возможного другого» является ключевым для М. М. Бахтина. В соответствии с его теорией, «внутренняя жизнь» (героя романа) оформляется извне, из другого сознания (стало быть, из сознания автора романа). «<...> здесь работа художника протекает на границах внутренней жизни, там, где душа внутренне повернута (обращена) вне себя. Другой человек вне и против меня не только внешне, но и внутренне»<sup>24</sup>. Такова, согласно Бахтину, сложная диалектика внутреннего и внешнего в эстетическом опыте. Характерны такие определения, как «внутренняя внешность», «внутренний лик», «внешность души», «внутренняя плоть» и т. п.

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

#### «Внутренний человек» и «Имя»

Имя – первое словесное определение, которое получает «внутренний человек». Имя определяет его личность, дает ему жизненную форму и название.

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

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

П . А . Ф л о р е н с к и й :

«<...> именем выражается тип личности, онтологическая форма ее, которая определяет далее ее духовное и душевное строение»<sup>25</sup>.

«Имена выражают *типы* бытия личностного. Это – последнее из того, что еще вырази́мо в *слове*, самое глубокое из словесного, поскольку оно имеет

<sup>24</sup> Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 1. Философская эстетика 1920-х годов. М., 2003. С. 177.

<sup>25</sup> Флоренский П. А., священник. Сочинения. В 4 т. Т.3 (2). М., 2000. С. 211. Далее в тексте статьи указываем лишь номер книги 3-го тома данного собрания сочинений (1 или 2) и номер страницы в книге.



дело с конкретными существами. Имя есть <...> *плоть* личности. Духовное существо личности само о себе не выразимо. <...> Но выразить мы можем не ее, а то, что она оформила. Имя – подхождение к ней самой, последний слой тела, ее облекающий. Этот слой, это именное тело совершеннее всех прочих слоев обрисовывает формообразующее начало» (2, 212).

«До сих пор речь шла вообще о с л о в е . Но большая духовная концентрация, соответствующая бытийственному сгустку, центру пересекающихся в нем многообразий, носителю признаков и состояний, на школьном языке – субстанции, требует и слова большей сгущенности, тоже опорного пункта словесных актов, тоже перекрестия рядов словесных деятельностей. Такой словесный центр есть и м я » (1, 263).

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

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

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

С . Н . Бу л г а к о в :

«Всякое познание есть именование, а предикат, идея, срастаясь с субъектом, с подлежащим, дает имя»<sup>26</sup>.

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

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

---

<sup>26</sup> Булгаков С. Н. *Философия имени*. СПб., 1998. С. 234. Далее в тексте статьи – номер страницы этого издания.

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

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

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

«<...> имя есть сила, семя, энергия. Оно формует, изнутри определяет своего носителя: не он носит имя, которым называется, но в известном смысле оно его носит, как внутренняя цельпричина, энтелехия, по силе которой жемудь развивается дубом, а зерно – пшеничным колосом, хоть судьбы разных дубов и разных колосьев могут быть различны» (242–243).

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

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

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

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

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

<...>

Как все меняется! Что раньше было птицей,  
Теперь лежит написанной страницей;  
Мысль некогда была простым цветком;  
Поэма шествовала медленным быком;  
А то, что было мною, то, быть может,  
Опять растет и мир растений множит»<sup>27</sup>.

**«Имя» и «Символ»**  
(«образ», «число»)

Если имена – инварианты личности, то что во внутреннем человеке выступает в качестве вариаций, переменных имени? Каковы элементы творческого мышления на следующей стадии семиотического воплощения?

«Имя, – пишет П.А. Флоренский, – определяется лишь чрез себя, и подвести к нему сознание может лишь художественный образ, если нет прямой интуиции»<sup>28</sup>.

Итак, художественный образ – вот тот необходимый элемент становления творческого языка художника. Образы – это «*имена* в развернутом виде». «Полное развертывание этих свитых в себя духовных центров осуществляется целым произведением, каковое есть пространство силового поля соответственных имен. Художественные же образы – промежуточные степени такого самораскрытия имен в пространство произведения <...>»<sup>29</sup>.

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

Это видимое противоречие между единичностью образа и бесконечностью его очертаний разрешил теоретически А. А. Потебня на примере словесности: «Как слово вначале есть знак очень ограниченного, конкретного чувственного образа, который, однако, в силу представления тут же получает воз-

<sup>27</sup> Заболоцкий Н. А. Полное собрание стихотворений и поэм. Избранные переводы. СПб., 2002. С. 205–206.

<sup>28</sup> Флоренский П. А., священник. Сочинения. В 4 т. Т.3 (2). М., 2000. С. 214.

<sup>29</sup> Там же. С. 181–182.

можность обобщения, так художественный образ, относясь в минуту создания к очень тесному кругу чувственных образов, тут же становится типом, идеалом»<sup>30</sup>.

Другое, более совершенное наименование для «типа» и «идеала», о котором говорит А. А. Потебня, – с и м в о л . Символ наиболее полно выражает сущность имени. По крайней мере, так считали первые теоретики символизма. Для них символ был знаком более высокого художественного значения, нежели образ. Приведем три ключевых определения символа, значимые в контексте глубинной семиотики:

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

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

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

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

1. «Символ есть такая реальность, которая, будучи сродной другой изнутри, по производящей ее силе, извне на эту другую только похожа, но с нею не тождественна»<sup>31</sup>.

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

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

4. «<...> сейчас речь идет не в плоскости исторической, а – в плоскости существенного уяснения символика, и тут прежде всего должно быть отмечено, что получить нечто внутреннее, некоторую способность самопроявления возможно не иначе, как *уже* имея ее. Получение языка есть рас-

<sup>30</sup> Потебня А. А. Полное собрание трудов: Мысль и язык. М., 1999. С. 168–169.

<sup>31</sup> Флоренский П. А., священник. Сочинения. В 4 т. Т.3 (1). М., 2000. С. 424. Далее в тексте статьи указываем номер страницы в книге.

крытие имеющихся уже наличностей в глубине духа. <...> этот язык исходит по существу своему из недр личности. <...> Этот язык, хотя бы и невнятный нам при малой нашей духовной тонкости и недостаточном изучении, все же затрагивает наше сердце, волнует нас, чему-то учит. Смутно, но однако мы понимаем его, и, вслушиваясь в его переливы, вдумчиво вглядываясь в его знаки, мы и без внешнего научения проявляем в себе знаменование его иероглифов. <...> Вживаясь в символ, мы находим себя самих, а стараясь проникнуть в себя – открываем тут символы» (425–426).

Так же, как и у Августина, у П. А. Флоренского язык – порождение «внутреннего человека», и этот «внутренний язык символов» отличен от обычного повседневного языка общения. Отличие проходит здесь через степень выражения. В художественном, символическом общении, выражение носит намного более сложный и глубинный характер, чем в повседневном обиходе. Как отмечает А. Ф. Лосев, «самый термин *выражение* указывает на некое активное направление внутреннего в сторону внешнего, на некое активное самопревращение внутреннего во внешнее»<sup>32</sup>. В глубинной семиотике художественный субъект стремится выявить свои внутренние возможности и стать в более близкие смысловые взаимоотношения с окружающим миром. Здесь внешнее как бы прорастает сквозь внутреннее – имя прорастает сквозь личность, символ прорастает сквозь имя и т. д., по возрастающей. Поэтому «выражение есть синтез и тождество внутреннего и внешнего, самотождественное различие внутреннего и внешнего»<sup>33</sup>. Более того, специфика именно *символического выражения* по сравнению с просто *образным* состоит в том, что здесь «“внутреннее” и “внешнее” содержат каждое в себе также разделение на “внутреннее” и “внешнее”, на “смысл” и “явление”, или на “идею” и “образ”. Есть “внутреннее”, которое *в себе* самом содержит разные слои “внутреннего”; и – “внутреннее” как смысл, идею “внутреннего”; и есть “внешнее”, которое в себе самом содержит разные слои “внешнего”, т.е. прежде всего “внешнее” как факт, явление “внешнего”, и – “внешнее” как смысл, идею “внешнего”»<sup>34</sup>. Такова сложная и динамичная диалектика символа.

Добавим, что у некоторых художников Авангарда категория символа заменяется категорией *ч и с л а*, получая наполнение, вполне сходное с описанным выше. Велимир Хлебников здесь – пример из первого ряда.

#### «Символ» и «Ритм»

Еще в конце XIX века литературоведом и лингвистом Д. Н. Овсянко-Куликовским отмечалось: «Художник – это тот мыслитель, который апперцепирует идеи образами. Эти образы расцветают в его воображении силою скры-

<sup>32</sup> Лосев А. Ф. Из ранних произведений. М., 1990. С. 423.

<sup>33</sup> Там же.

<sup>34</sup> Там же. С. 427.

той деятельности языка»<sup>35</sup>. Что это за «скрытая деятельность» и в чем ее сила? В работе поэтического ума, «в этом кипении мысли язык продолжает незримо участвовать всеми своими свойствами и между прочим – грамматическими формами. Дух художественности, который некогда был присущ этим формам и как бы скрывается в них в виде связанной, потенциальной энергии, теперь освобождается, – и в уме художника впечатления, образы, понятия, охваченные этой освобожденной энергией, выливаются в художественные формы. Внутренний ритм языка преобразуется во внутренний ритм искусства»<sup>36</sup>.

Носителем художественной энергии в языке выступает р и т м – «*внутренний ритм художественной мысли*»<sup>37</sup>. Этот ритм отличен от внешнего ритма повседневной речи. «И если бы мы задалась целью проникнуть в “тайны” художественного творчества, – пишет Овсянко-Куликовский, – то вот те пункты, на которые нам пришлось бы устремить все наше внимание: 1) *психология внутреннего ритма – образа и идеи*, 2) *психология внешнего ритма*, и 3) *участие языка в осуществлении того и другого психологического процесса*»<sup>38</sup>.

Перед нами встает очередной вопрос: что приводит имена, образы, символы как элементы внутреннего языка художника, в движение? Где динамическое начало художественной речи? «Спрашивается: что он [язык – В. Ф.] там делает, как он там функционирует – в смысле пружины, приводящей в движение волны мыслей, образующих процесс художественный?»<sup>39</sup>.

Множество символов составляет комплекс, единство. Мы можем рассматривать это единство статически, схематично. Но в реальном художественном процессе происходит постоянное движение символов. Динамика символов и есть ритм. Как отмечает А. Ф. Лосев, «ритм есть не только единство в многообразии, но *подвижное* единство в многообразии»<sup>40</sup>.

Теоретики символизма подчеркивали: символ – только *элемент* художественного действия; более же существенна *связь* этих элементов – *символизация*, понимаемая как процесс. Андрей Белый в этой связи писал: «<...> религия в термине переживалась, как пересечение, соединение, связь *этого* и *того* (внутреннего и внешнего), а образ пересечения – символ; закон, или ритм, в получении энного ряда символов, соединений, связей (символизаций, “*религиозизаций*”) – знак Логоса <...>»<sup>41</sup>. Таким образом, ритм формирует целостные символические комплексы. Ритм – первое образование во внутреннем языке художника, образующее систему.

Ритм каждого человека, ритм каждой художественной личности уникален. Подобно тому, как мы говорим о ритме живого организма, мы можем говорить о ритме «художественного организма»: «<...> тот Ритм организма, который

<sup>35</sup> Овсянко-Куликовский Д. Н. Язык и искусство // Человек: образ и сущность (Гуманитарные аспекты): Ежегодник. М., 2001. С. 244.

<sup>36</sup> Там же.

<sup>37</sup> Там же. С. 242.

<sup>38</sup> Там же.

<sup>39</sup> Там же. С. 242–243.

<sup>40</sup> Лосев А. Ф. О понятии ритма в немецкой эстетике первой половины XIX века // Искусствознание. 2/98. М. С. 600.

<sup>41</sup> Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 423.

формирует и ритм произведений искусства, в сущности не является чем-то объективно постоянным, какою-то “константой” для всех и всякого, что этот Ритм организма сам меняется по мере того, как перед человеком раскрываются миры новых ощущений и переживаний, по мере того как обогащается его внутренняя жизнь <...><sup>42</sup>. В ритме заключается «внутренний смысл искусства». Ритм – это еще и первая стадия художественного процесса, на которой художник обращается к своему собственному внутреннему миру: «В художнике – творце обычно мы имеем случай некоторого определенного уровня сознания, с точки зрения которого он вопрошает свой Ритм в своих творениях»<sup>43</sup>.

С точки зрения психологии и эстетики, ритму творчества соответствует особое чувство в душе художника. Подтверждения этому имеются и в признаниях самих творцов (вспомним хотя бы Владимира Маяковского, говорившего о ритме как об первичном «гуле языка» в голове поэта), и в выводах ученых, изучающих процессы творчества. Так, Ю. Н. Тынянов отмечал: «Не стоит ли искать источник ритма в органическом чувстве поэта? Он артикулирует (articule) свои стихи и говорит их своему слуху, который судит ритм, но не создает его»<sup>44</sup>.

С точки зрения глубинной семиотики, ритм являет собой аутопоэтическую, самосозидающую инстанцию. Постоянно соотнося творца с его творением, ритм активизирует все остальные языковые уровни. М. М. Бахтин отмечает: «Из этого фокуса чувствуемой активности порождения прежде всего пробивается ритм (в самом широком смысле слова – и стихотворный и прозаический) и вообще всякий порядок высказывания не предметного характера, порядок, возвращающий высказывающего к себе самому, к своему действующему порождающему единству».

Единство порядка, основанного на возвращении сходного, хотя бы возвращались и сходные смысловые моменты, есть единство возвращающейся к себе, снова нащупывающей себя активности; центр тяжести не в вернувшемся смысле, а в возвращении деятельности движения – внутреннего и внешнего, души и тела, – породившего этот смысл»<sup>45</sup>. Все моменты художественного процесса посредством ритма становятся выражением творческого отношения автора-творца к своему творению. Ритм – это резонирующий в языке мир внутреннего человека. «Положительно-субъективная творческая личность есть конститутивный момент художественной формы, здесь субъективность ее находит своеобразную объективацию, становится культурно-значимой, творческой субъективностью; здесь же осуществляется своеобразное единство органического – телесного и внутреннего – душевного и духовного человека, но единство – изнутри переживаемое. Автор как конститутивный момент формы есть организованная изнутри исходящая активность цельного человека, сплошь осуществляющего свое задание, ничего не предполагающего вне себя

<sup>42</sup> *Сабанеев Л.* Ритм // Мелось. Книги о музыке. Кн. 1. СПб., 1917. С. 72.

<sup>43</sup> Там же. С. 59.

<sup>44</sup> *Тынянов Ю. Н.* Проблема стихотворного языка. М., 1965. С. 181.

<sup>45</sup> *Бахтин М. М.* Цит. соч. С. 317–318.

для завершения, притом – всего человека, с ног до головы: он нужен весь – дышащий (ритм), движущийся, видящий, слышащий, помнящий, любящий и понимающий».<sup>46</sup>

Ритм, таким образом, обозначает путь от внутреннего человека и его первичных творческих образований – имен, образов, символов – к оформленному выражению. Ритм непосредственно предваряет оформление. Как сказано А. Белым в «Жезле Аарона», «ритм – глубиннейший слой; он под толщею формы – заформенное <...>».

**«Ритм» и «Внутренняя форма»**  
(«внутренний образ», «внутреннее слово»)

Следующая ключевая стадия в глубинной семиотике представляет собой переход от внутреннего ритма творчества к реально творимым формам.

Форма в глубинно-семиотическом понимании означает не некую готовую, статично закрепленную, форму; в творческом процессе форма – сама по себе процесс, становление, органический переход из бесформенного внутреннего в оформленное внешнее. В каждом акте творения мы наблюдаем непрерывно осуществляемый переход от формы внутренней к форме внешней. По крайней мере, такова закономерность художественного семиозиса, о котором мы ведем речь. В произведении искусства внешние формы всегда обусловлены внутренними формами, а автором внутренних форм является внутренний человек.

Термин «внутренняя форма» известен со времен античности. Впервые он появляется в контексте эстетики у древнегреческого философа Плотина и ведет свое происхождение от «идеи идей» и «эйдоса эйдосов» платонической философии. Согласно Плотину, архитектор определяет степень совершенства и законченности здания, сверяя его вещественный вид с его внутренним эйдосом (т. е. формой). Неоплатоник Марсилио Фичино уже в XV в. переводит соответствующее выражение Плотина το ἐνδον εἶδος как *forma intrinseca*, «внутренняя форма».

Позднее о термине «внутренняя форма» размышлял итальянский мыслитель Джордано Бруно. В его трактовке внутренняя форма понималась как вечный прообразующий принцип устройства космоса. Внутренние формы у Дж. Бруно связаны также с идеей «внутреннего художника», оформляющего материю изнутри подобно тому, как изнутри семени и корня произрастает и развивается стебель и ствол.

Еще позже вклад в разработку понятия «внутренней формы» внес английский эстетик Э. Э. К. Шефтсбери. Размышляя о формах в искусстве, он установил три степени или порядка красоты: 1) «мертвые формы» (*the dead forms*), образованные человеком или природой, но не имеющие силы, активности; 2) «формирующие формы» (*the forms which form*), обладающие активностью, действенностью и сообщающие красоту первому роду форм; 3) «внутренние формы» (*the inward forms*), которые формируют в свою очередь формы

---

<sup>46</sup> Там же. С. 323.



второго порядка. Таким образом, «внутренние формы», по Шефтсбери, образуют высшую степень художественности и глубиннейший порядок красоты.

Первым, кто ввел понятие «внутренней формы» в область языкознания, был В. фон Гумбольдт. Внутренняя форма в его учении – единый принцип языка-энергии, то есть живой действительности мышления, языка, речи. По Гумбольдту, образование внешних языковых форм всегда проходит в свете единой внутренней формы, которая представляет сквозное формирующее начало в языке.

Линию В. фон Гумбольдта в дальнейшем развивал в отечественном языкознании А. А. Потебня. Однако, ни у Гумбольдта, ни у Потебни, внутренняя форма еще не мыслилась как порожденная индивидуальным актом творчества. Подобную трактовку одним из первых – уже в начале XX в. – предпринял в контексте художественной семиотики наследник гумбольдтианской традиции русский философ Г. Г. Шпет<sup>47</sup>.

Густав Густавович Шпет был первым среди русских гуманитариев, кто сознательно стал заниматься проблемой знака в философском и художественном контексте<sup>48</sup>. 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 *с е м и о т и к а* (под которым понимал «онтологическое учение о знаках вообще»), но и явился автором оригинальных работ по теории знака, смысла и понимания. Среди них

<sup>47</sup> См. о некоторых эпизодах споров о внутренней форме в русской интеллектуальной истории первой трети XX века: *Зенкин С.* Форма внутренняя и внешняя (Судьба одной категории в русской теории XX в.) // *Русская теория: 1920–1930-е годы. Материалы 10-х Лотмановских чтений.* М., 2004.

<sup>48</sup> Справедливости ради необходимо отметить, что пальму первенства в этой части Г. Г. Шпету отдают многие современные исследователи, см.: *Иванов Вяч. Вс.* Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. I. М., 1999. С. 681–683; *Зинченко В. П.* Мысль и Слово Густава Шпета (возвращение из изгнания). М., 2000; *Почепцов Г. Г.* Русская семиотика. М.; К., 2001. С. 204–218; *Мечковская Н. Б.* Семиотика: Язык. Природа. Культура: Курс лекций. – М., 2004. С. 38–42. Однако значимость фигуры Шпета в контексте глубинной семиотики творчества по сию пору остается нераскрытой. Возможно, стимулирующим шагом вперед в этом направлении станет научная публикация собрания сочинений Г. Г. Шпета, предпринимаемая в настоящее время Т. Г. Щедринной (см. также ее монографию: *Щедринна Т. Г.* «Я пишу как эхо другого...»: Очерки интеллектуальной биографии Густава Шпета. М., 2004). К моменту, когда настоящая статья уже дописывалась, вышел первый том собрания, содержащий работы, непосредственно относящиеся к нашей тематике (*Шпет Г.* Мысль и слово. Избранные труды. М., 2005). Этому безусловно значительному изданию мы намерены в ближайшем будущем посвятить отдельную заметку.

упомянем монографию «Язык и смысл», написанную в середине 1920-х гг., работу под названием «Герменевтика и ее проблемы», а также философское исследование «Явление и смысл»<sup>49</sup>.

Г. Г. Шпет был первым русским философом, давшим детальное обоснование необходимости исследования знаков как особой сферы научного знания и изложившим принципы семиотического и герменевтического подхода к ней (ср. с более поздними по хронологии – 1920-х гг. – исследованиями В. Н. Волошинова в области «идеологического знака»<sup>50</sup>).

Впервые слово «семиотика» появляется у Г. Г. Шпета в 1916 г. в его работе «История как предмет логики». Рассуждая о том, как осуществляется историческое познание, он пишет: «<...> историческое познание никогда не является познанием чувственным или рассудочным или познанием внешнего, или внутреннего опыта, а всегда есть познание, предполагающее уразумение или интерпретацию как средство уразумения. Такого рода познание можно условиться назвать семиотическим познанием»<sup>51</sup>. В другом месте данной работы читаем: «<...> мы говорим об онтологическом изучении знака, называя это учение специально *семиотикой, характеристикой* или как иначе. Такое изучение остается формальным; особую задачу составило бы философское материальное изучение этого вопроса, как вопроса о семиотическом сознании»<sup>52</sup>. Итак, специфической чертой выделяемой Шпетом новой области является особое «семиотическое сознание» и «семиотическое познание».

Важно отметить, что истоки нового семиотического подхода сам Г. Г. Шпет находит у Августина Аврелия, а именно – в рассуждениях последнего о знаке как особой сущности, отличной от вещи. Определение Августина гласит: знак есть вещь, которая не только сообщает свой вид чувствам, но еще вводит нечто иное с собою в мышление. Г. Г. Шпет также ссылается на положение Августина о двух типах знаков: собственных и переносных. Если первые употребляются для обозначения вещей, для которых они изобретены, то вторые – «когда и сами вещи, которые мы обозначаем собственными словами, употребляются для обозначения чего-нибудь другого»<sup>53</sup>. За «переносными» знаками Августин ищет духовного содержания. Это знаки «внутреннего человека». В собственном учении Г. Г. Шпета эти знаки получают наименование «внутренних форм».

---

<sup>49</sup> Все три работы как раз составили содержимое упомянутого 1-го тома собрания сочинений Г. Г. Шпета.

<sup>50</sup> См., напр.: *Волошинов В. Н.* Марксизм и философия языка. Основные проблемы социологического метода в науке о языке. Л., 1929. О месте В. Н. Волошинова в лингвистике и семиотике XX в. и, в частности, об отношении Волошинова к Шпету, см. в кн.: *Алпатов В. М.* Волошинов, Бахтин и лингвистика. М., 2005 (по указателю).

<sup>51</sup> *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 частях. М., 2002).

<sup>52</sup> *Шпет Г.* Мысль и слово. Избранные труды. М., 2005. С. 477.

<sup>53</sup> Там же. С. 259.

«Поэтика, – утверждает Г. Г. Шпет, – должна быть учением о чувственных и внутренних формах (поэтического) слова (языка) <...>»<sup>54</sup>. Разработке этого учения он посвящает отдельное исследование «Внутренняя форма слова» (1927). В нем он следует концепции «внутренней формы» В. фон Гумбольдта, применяя ее к сфере индивидуального творчества.

Как указывает Г. Г. Шпет, термин «внутренняя форма» первоначально возник у В. фон Гумбольдта в эстетическом контексте. Сопоставляя язык с искусством и определяя поэзию как «искусство языка», немецкий филолог отмечал, 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 отчетливо описать значение внутренней формы применительно к семиотической проблематике.

Во всяком словесном творчестве – научно-понятийном или художественно-образном, пишет Г. 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»<sup>55</sup>. 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 <...>»<sup>56</sup>. Внутренние формы как алгоритмы, т.е. «формы методологического осуществления, способны раскрыть соответствующую организацию “смысла” в его конкретном диалектическом процессе»<sup>57</sup>.

Как же, согласно Г. Г. Шпету, функционируют внутренние формы в художественном процессе? Во-первых, утверждает Г. Г. Шпет, поэтический (художественный) язык, в отличие от языка прагматического (научного или быденного) на первый план выдвигает не прагматические цели, а «свои собственные внутренние цели саморазвития»<sup>58</sup>. Во-вторых, – и это вытекает из первого тезиса – искусство не покрывается одними «логическими внутренними формами», свойственными, опять же, языку быденному, а имеет свои особые – художественные, или поэтические внутренние формы.

<sup>54</sup> Шпет Г.Г. Сочинения. М., 1989. С. 410.

<sup>55</sup> Шпет Г. Внутренняя форма слова (Этюды и вариации на темы Гумбольдта). М., 1927. С. 98.

<sup>56</sup> Там же. С. 119.

<sup>57</sup> Там же. С. 141.

<sup>58</sup> Там же. С. 143.

Художественный язык – это всегда «планомерно конструируемый организм», отличающийся единством и цельностью. Законы такой органичности суть «правила, лежащие в самом организуемом материале, его собственные формы, сочетаемые и упорядочиваемые соответственно руководящей идее творчества». Идея эта «лежит не вне данного материала и его форм, а в них самих, и потому автономно осуществляется в их единстве, как в художественной форме форм»<sup>59</sup>. 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 имеют прямое отношение к субъекту творчества. Творческий субъект осуществляет в своей языковой деятельности оригинальную идею художественности. Каковы же способы вскрытия этой творческой субъективности? Как связан внутренний человек-художник (*persona creans*, как называет его Г. Г. Шпет) и внутренние формы его творчества?

В художественном творчестве, по Г. 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 истинное нами субъективное, здесь – подлинная сфера субъективности <...> Субъективность в слове, начиная с интонации данной фразы, через общую манеру излагать свои “сообщения”, вплоть до самых устойчивых форм словесного приема, школы, стиля, всегда запечатлевается в виде экспрессивности самого же слова». Через поэтическую внутреннюю форму художественного произведения – к экспрессивной внутренней форме (т.е. уже “более внешней” по отношению к первой): вот семиотический путь творчества, в трактовке Шпета.

Любопытно отметить употребление Г. Г. Шпетом такого выражения, как «дифференциал» применительно к внутренним формам индивидуального творчества. В «Эстетических фрагментах» он вводит понятие «внутренних дифференциальных форм языка», указывая, что «они слагаются в *игре синтагм и логических форм между собою*». Трудно сказать, что конкретно имеет в виду Шпет – его собственная терминология в данном сочинении довольно игрива, если не сказать – экспрессивно-поэтична. Однако, как кажется, под «дифференциалом» он подразумевает какую-то очень существенную истину поэтической семиотики, а именно – идею о «разнице», той самой разнице, которая определяет частное всякого художественного уравнения, всякого художественного высказывания. Это имеет самое прямое отношение к поэтической логике. У внутренних форм поэтического выражения всегда «свое отношение к предмету, дифференцированное по сравнению с отношением логических форм <...>»<sup>60</sup>.

Чуть ниже, уже с философским и психологическим уклоном, говорится об «особой онтологии души (художественной? – В. Ф.), где “вещи” суть “характеры”, “индивидуальности”, “лица”, – предметы изучения психологии ин-

<sup>59</sup> Там же. С. 147.

<sup>60</sup> Шпет Г. Г. Сочинения. С. 408.

дивидуальной, дифференциальной, характерологии <...>». «Внутренний человек», творческая личность, согласно Г. Г. Шпету, всегда индивидуален, всегда – с «цельным ликом». Индивидуален и целостен, соответственно, и мир художественных форм, творимый автором. Каждая внутренняя форма, «форма чистой экспрессивности», – это отдельный лик внутреннего человека и одновременно отдельная модель художественного языка. И личность, и каждое ее высказывание – будь то слово, музыкальная тема или сценический образ – требуют своего понимания, своей модели интерпретации. В связи с этим Шпет пишет: «За каждым словом автора мы начинаем теперь слышать *его* голос, догадываться о *его* мыслях, подозревать *его* поведение. Слова сохраняют все свое значение, но нас интересует некоторый как бы особый *интимный* смысл, имеющий свои интимные формы. Значение слова сопровождается как бы созначением. В действительности это quasi-значение, *parergon* по отношению к *ergon* слова, но на этом-то *parergon* и сосредоточивается внимание. Что говорится, теряет свою актуальность и активно сознаваемое воздействие, оно воспринимается автоматически, важно, *как* оно говорится, в какой форме душевного переживания. Только какая-нибудь неожиданность, парадокс сообщаемого может на время перебить, отвлечь внимание, но затем мы еще напряженнее обращаемся к автору, стремясь за самим парадоксом увидеть *его* и решить, согласуется создаваемое им впечатление от его личности с другим или не согласуется»<sup>61</sup>.

Как разъясняет современный интерпретатор идей Шпета В. П. Зинченко, взаимосвязь внутренних и внешних форм – это живая взаимосвязь. «Они получают свою жизненность от взаимоотношений и взаимодействия друг с другом. Каждый акт обратимости, происходящий по вертикали или по горизонтали, содействует не только их дифференциации и совершенствованию, развитию каждой из них, но и интеграции. Становлению целостности человека, которая наиболее отчетливо выступает в переживании, в действии, в поступке <...> Акты обратимости, дифференциации, интеграции и прорастания друг в друга внешних и внутренних форм – это путь к собиранию себя, к человеку – собранному»<sup>62</sup>.

Заметим, что мотив «прорастания» внешней формы с внутренней встречается у некоторых художников и теоретиков Авангарда. Так, В. В. Кандинский, обсуждая вопросы формы в современном искусстве, констатирует: «<...> важнейшее не то, что форма личностна, национальна, выполнена в определенном стиле, не то, что она соответствует или не соответствует современному пути современников, состоит ли она в родстве с многими или немногими другими формами, пребывает или не пребывает в одиночестве и т.д., и т.д. **Важнейшее, выросла ли она или нет из внутренней необходимости**»<sup>63</sup>. Форма, пишет Кандинский, никогда не есть «униформа». «Внутренняя необ-

<sup>61</sup> Там же. С. 470.

<sup>62</sup> Зинченко В. П. Мысль и Слово Густава Шпета (возвращение из изгнания). М., 2000. С. 184.

<sup>63</sup> Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства. Т. 1. М., 2001. С. 214.

ходимость» же означает внутреннюю мотивированность формы, ее «врожденность». Дух отдельного художника находит свое отражение в форме. Форма несет отпечаток внутренней личности. Отсюда – следующий закон художественной формы: «Ф о р м а – в н е ш н е е в ы р а ж е н и е в н у т р е н н е г о с о д е р ж а н и я»<sup>64</sup>. И любое различие, любой разницей внешних форм – что так свойственно Авангарду – скрывает под собой внутреннюю собранность, чрезвычайную меру творческой концентрации. «В е л и ч а й ш е е в н е ш н е е р а з л и ч и е с т а н о в и т с я в н у т р е н н и м р а в е н с т в о м»<sup>65</sup>.

В. В. Кандинский не пользуется здесь выражением «внутренняя форма», заменяя его другими – «внутреннее звучание», «внутреннее воздействие». Именно оно является самым могущественным и глубоким средством любого художественного акта. Не случайно это именно «звучание», ведь как раз в искусстве звука внешняя форма и внутренняя почти неразличимы – и в то же время ближайшим образом проращены друг другом. Ведь звук, или г о л о с – это «душа формы, которая может обрести жизнь, только благодаря ему и действует изнутри наружу»<sup>66</sup>.

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

В. И. Иванов различал два вида формы в искусстве: ф о р м у с о з и ж д е н н у ю (forma formata), т. е. само законченное художественное произведение – и ф о р м у з и ж д у щ у ю , (forma formans), существующую до вещи (ante rem) как «действенный прообраз творения в мысли творца, как канон или эфирная модель будущего произведения, его Εἶδολον, который можно назвать, потому что она, форма эта, и есть созидательная идея целого и всех его отдельных частей»<sup>67</sup>. Размышляя о кризисе современного ему искусства, Иванов говорит о разложении именно внутренней формы. «Внутренняя форма предмета есть его истолкование и преобразование в нас действенным составом наших душевных сил. Прелесть художественного воспроизведения действительности и заключается именно в откровении ее внутренней формы чрез посредство художника-изобразителя, возвращающего нам ее в своей душевной переработке – измененною и обогащенною»<sup>68</sup>. Превращение внутренней формы воспринимаемого мира уже не жива – на смену ей должна возникнуть новая. Такова сверхзадача символистского искусства, по Вяч. И. Иванову.

Но как реально должна быть устроена новая внутренняя форма: в поэзии, в изобразительном искусстве, музыке? А. Белый пишет: необходимо «вырастить в себе цветок нового Слова». Это Слово (с большой буквы) – с л о в о

<sup>64</sup> Там же. С. 212.

<sup>65</sup> Там же. С. 220.

<sup>66</sup> Там же. С. 212.

<sup>67</sup> *Иванов Вяч.* Собрание сочинений. Т. III. Брюссель, 1979. С. 679.

<sup>68</sup> *Иванов Вяч. И.* Родное и вселенское. М., 1994. С. 104.

в н у т р е н н е е . В нем содержание и форма не механически связаны друг с другом: «содержание пересекается с формой не в содержании и не в форме, а в третьем, в неявленном смысле, во внутреннем слове, еще не проросшем, не вскрытом» («Жезл Аарона»).

По-новому сформулированной оказывается связь слова, смысла и ритма. Первичный ритм образов, символов задает художественный смысл, а последний, в свою очередь, «пробивается наружу», через внутреннее слово – к внешней поэтической речи. Это процесс поэтично, но точно – с применением органической метафоры – описан в «Жезле Аарона»: «Изучение структуры словесных разрезов на данных словесных стволах укрепляет сознание наше в надежде, что есть-таки к о р е н ь; от ощущения корня идем мы сквозь корень до семени, из которого корень встал и которого не вернуть; многоствольное и дуплистое древо воистину не сжимаемо в семя: первоначальное Слово, рожденное в Боге, убито, расщеплено; мертвенеющий ствол оживляем чуть-чуть круговой и тонкою линией соков и влаги; влага мудрости древнего, ветхого слова бежит от корней; соки пищи спускаются сверху: от невидимых листьев в неявленном внутреннем Слове; осознать соки листьев и значит: родить в себе Слово, впервые увидеть верха своих собственных слов, где бегут бури ветра и брызжут молнии смыслов, доселе сокрытых от нас; и до самого ветхого корня, до влаги подземной, до темного ритма – доходит питание листьев, шум ветра и сладкие сирины звуков; поднимается влага: пульсирует ритмом; и от этого живой слой на стволе – образ слова – во вне отлагает коры дневных смыслов; во внутрь – древесину из звуков; и жизнь древесины есть тень жизни образа: смысл его – не в коре и не в толще; он – в пище свыше. И прилетают пчелы в высь листьев к цветку: и – переносят пыльцу, чтоб грядущее семя, пред тем, как созреть и упасть, прорастая, – высоко-высоко-высоко, под солнцем качалось и медленно зрело в цветке».

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

Интересна в этой связи мысль психолога и искусствоведа Н. Н. Волкова о внутренней форме живописного образа. Основу композиции любой картины, считал он, составляет не внешняя гармония и не внешняя построенность, равновесие, архитектоника и т.п., а «логос», или «скрытое слово» – некий морфологический принцип, определяющий изнутри ее композицию и изобразительное единство. Совокупность таких «скрытых слов» образует «скрытую геометрию» картины, в конечном счете, создающую живой и подвижный смысл ее.<sup>69</sup>

<sup>69</sup> См. его книгу: «Композиция в живописи». М., 1977.

Именно живое, ритмическое движение смысла во внутренней форме слова или образа, о котором говорят и Г. Г. Шпет, и В. В. Кандинский, и О. Э. Мандельштам, и А. Белый, и Н. Н. Волков, – это необходимое условие и принцип внутренней свободы художественного языка.

**«Внутренняя форма» и «Внутренний язык»**  
(«внутренняя речь», «внутреннее изображение»,  
«внутренний пластический театр»)

«Внутреннее слово» как единица глубинной семиотики уже представляет собой собственно знаковую сущность. Однако это еще не слово как таковое, еще не тот знак, который изучает традиционная семиотика. «Внутреннее слово» является скорее с и м п т о м о м – характерным знаком, отсылающим к внутреннему миру человека. Это знак не материального, а ментального мира. Тем не менее, его уже следует относить к плану выражения и рассматривать как средство выражения «внутреннего ритма».

Система, которую образуют знаки внутреннего человека, представляет собой в н у т р е н н и й я з ы к . Этот язык отличается от обычного языка, который изучает лингвистика. Он имеет свои, изнутри порождаемые, законы. Каждый внутренний язык имеет свои особые, индивидуальные законы. Последние зависят в каждом отдельном случае от тех факторов, о которых было сказано нами выше – от имен, символов, образов, ритма, внутренних форм и т.д. Грамматика этого внутреннего языка может быть как явной (в случае, если художник-творец сам ее постулирует – например, в манифестах, автобиографических материалах и пр.), так и скрытой (тогда правила такой грамматики выводятся на основании всех вышеперечисленных факторов внутреннего плана).

Что же отличает внутренний язык как категорию глубинной семиотики от внешнего языка традиционной семиотики? Первенство в разрешении этого вопроса принадлежит отечественным ученым-психолингвистам, изучавшим проблематику соотношения языка и мышления. О внутренней речи писали Л. С. Выготский и А. Р. Лурия; их идеи хорошо известны и плодотворно разрабатываются в современной науке. Менее известна концепция Н. Н. Жинкина о кодовых переходах во внутренней речи, на которой мы хотели бы остановиться подробнее.

Одной из гипотез, которые предложил Н. Н. Жинкин, является гипотеза «я з ы к а в н у т р е н н е й р е ч и ». Сочетание терминов «язык речи» может показаться парадоксальным; однако сам ученый утверждал, что в человеке существует область вербального сознания, где нет различия между языком и речью. Эта область принадлежит ментальному миру. В таких случаях имеет смысл, считает 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»<sup>70</sup>. Если формы естественного языка определены более-менее строгими, социально установленными, правилами употребления, то во внутренней речи правило составляется *ad hoc*, лишь на время, необходимое для мыслительной процедуры (сам Жинкин ведет здесь речь о процессе мышления).

Развивая идею «языка внутренней речи», Н. Н. Жинкин стремится описать 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. «Язык внутренней речи» осуществляет внутреннюю коммуникацию человека с самим собой.

В качестве особой разновидности «внутреннего языка» Н. Н. Жинкин выделяет язык художественного мышления. Такой язык характерен тем, что обладает у каждого автора 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»<sup>71</sup>.

В языке художественного мышления главенствующую функцию выполняет выражение, образительность, форма как таковая. «Построение выражения с расчетом на форму самого выражения создает “двойную речь” – это речь в речи <...>»<sup>72</sup>. Однако как уже было сказано, в глубинной семиотике форма понимается не как готовая структура, а как становящийся процесс.

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

Надо сказать, что к решению подобных задач приближался в своем научном поиске уже В. В. Виноградов. Его ранние работы об Ахматовой, Зощенко, Аввакуме являют собой попытку целостного анализа языкового мира художника. Все творения, считал Виноградов, суть проявления одного поэтического сознания – сознания автора-творца. Им неоднократно подчеркивается действенный индивидуальный момент организации художественного языка по отношению к эстетической цели, устанавливаемой волей творца. Критикуя недостаточность соссюрианского семиологического метода, он заявляет: «<...> акт становления литературного произведения не объясним из понятия систе-

---

<sup>70</sup> Жинкин Н. И. Язык – речь – творчество. (Избранные труды). М., 1998. С. 158.

<sup>71</sup> Жинкин Н. И. Проблема художественного образа в искусствах (Тезисы к докладу) // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. Т. 44, № 1, 1985. С. 78.

<sup>72</sup> Там же.

мы, константных форм языка»<sup>73</sup>. Вместо константных, установленных форм, которые составляют общезыковую систему, в художественном процессе мы наблюдаем формы подвижные, становящиеся. В художественном мире имеет место постоянная осцилляция между внутренними и внешними формами.

В. 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, уверен Виноградов, – результат выхода личности из всех узких концентрических кругов тех социальных субъектов, формы которых она в себе носит, творчески их усваивая. Иными словами: «<...> если подниматься от внешних грамматических форм языка к более внутренним <...> и к более конструктивным формам слов и их сочетаний; если признать, что не только *элементы* речи, но и *композиционные приемы их сочетаний, связанные с особенностями словесного мышления*, являются существенными признаками языковых объединений, то структура литературного языка предстанет в гораздо более сложном виде, чем плоскостная система языковых соотношений Соссюра. В пределах литературной речи окажется множество языковых контекстов, <...> множество языковых кругов, то как бы включенных один в другой, то пересекающихся по разным плоскостям, и каждый из них имеет специфические, его выделяющие субъектные формы <...> А личность, включенная в разные из этих “субъектных” сфер и сама включая их в себя, сочетает их в особую структуру. <...> Индивидуальное словесное творчество в своей структуре включает ряды своеобразно слитых или дифференцированных социально-языковых и идеологических контекстов, которые осложнены и деформированы специфическими *личностными формами*»<sup>74</sup>.

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

Среди современных авторов, обращающихся напрямую к данной проблематике можно выделить французского философа Ж. Делёза. Во вступлении к книге «Критика и клиника» он пишет: «Всякое творчество – это путешествие, маршрут, который проходит по тому или иному внешнему пути лишь на основании внутренних путей и траекторий, составляющих его композицию, образующих его пейзаж или звучание»<sup>75</sup>.

«Внутренние пути» творчества, с точки зрения Делёза, проходят через мир языка. Но проходят очень странным образом. «Прекрасные книги написа-

<sup>73</sup> Виноградов В. В. О языке художественной прозы: Избранные труды. М., 1980. С. 90.

<sup>74</sup> Там же. С. 91.

<sup>75</sup> Делёз Ж. Критика и клиника. Пер. с франц. СПб., 2002. С. 10.

ны на своего рода иностранном языке» – эта фраза, сказанная М. Прустом, становится ведущей идеей делёзовской семиотики. Он полагает, что литература Авангарда изобретает внутри своего родного, национального языка какой-то новый язык, как бы «иностранный» в родном. При этом родной оказывается как бы «вывернутым наизнанку», обнаруживающим свои внутренности, обнажающим свои пределы. «Все так, будто здесь [т.е. в радикальном языке Авангарда – В. Ф.] будто возникает цепочка из трех операций: некая обработка языка; результат такой обработки, который приводит к возникновению в языке другого языка; и следствие, состоящее в том, чтобы увлечь за собой всю речь, гнать его, толкать к его собственному пределу, дабы обнаружить то, что Внутри, – тишину или музыку»<sup>76</sup>.

При такой ситуации, когда один язык действует в другом языке и порождает в результате некий третий, язык, полагает Ж. Делёз, сам становится цельным Знаком, самой поэзией. И здесь уже становится трудно чисто аналитически различить язык, речь, слово, форму, ибо одно отражается в другом по принципу аналогии. Но при попытке их все же различения достигается эффект самовозгонки смыслов (то, о чем мы говорим во вступительной статье и о чем ныне говорит так называемая теория расширяющейся вселенной). Художники Авангарда «заставляют язык убежать, виться по какой-то колдовской линии и варьироваться в каждом его элементе по какой-то непрерывной модуляции»<sup>77</sup>. Этот процесс – языковой по преимуществу – затрагивает сразу все уровни языка: синтаксический, фонетический, семантический и другие, включая все внутренние уровни<sup>78</sup>.

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

Межъязыковые взаимодействия могут происходить на разных уровнях (на уровне символов, на уровне ритмов, на уровне слов), но в каждом случае они – извинимся за тавтологию – происходят случайно. Это означает, что очаг зарождения этих символов, ритмов, слов каждый изначально уникален. Ведь случай по определению и по своей сути всегда уникален, а творческий язык

<sup>76</sup> Там же. С. 101.

<sup>77</sup> Там же. С. 149.

<sup>78</sup> Ср. у другого французского автора – Ж. Дерриды о диалектике «внутреннего» и «наружного» в речи и письме, а также в голосе и смысле: *Деррида Ж. О грамматологии*. Пер. с франц. М., 2000. С. 147–192.

поэта, художника, музыканта, как мы выяснили, представляет собой своего рода «стечение обстоятельств», как то: внешняя (биографическая) жизнь, внутренняя (ментальная) жизнь, имя человека, художественные символы, уникальная поэтическая интонация, свойственные только этому творцу речевые обороты и т. д. Поэтому о «м е ж ь я з ы к о в о м» (не путать с интертекстуальностью!) полагается говорить как о м е ж - и н д и в и д у а л ь н о м , т.е. о присутствии в индивидуальном языковом творчестве неких над-индивидуальных структур и о необходимости вычленения оных.

В этой связи на наших глазах возникает новая по существу проблема – проблема нахождения и н д и в и д у а л ь н ы х у н и в е р с а л и й в поэтическом творчестве и создания универсального языка художественной вселенной. Позволим себе пространную, но весьма, на наш взгляд, содержательную, цитату из статьи В. В. Аристов, специально касающуюся этих вопросов:

«Идея о том, что реальным живым национальным языкам предстоит некий внутренний (или, наоборот, высший, сверхвнешний) язык, не нова. Всегда, по-видимому, не исчезало представление о мерцающем образе общности “до вавилонского смешения языков”. Но сейчас есть стремление “смоделировать” и художественными средствами, а не только открыть, объявив существующим этот Логос (язык для всех и не для кого?). Имеются в виду не попытки создания всеобщих искусственных языков <...>, хотя в таких попытках косвенно отражена и главная проблема. И не о так называемом поэтическом языке, поэтической лингвистике, тесно связанной с понятием внутренней формы. Во всяком случае, не только об этом. (Мысли и опыты лингвистов и поэтов, Потебня, Шпет, Белый, Хлебников, Мандельштам открыли здесь трепещущую, возбуждающую перспективу, куда мы еще не решаемся продвинуться...). Поэзия, как видится, в одной из своих целей все время вопрошает о возможности такого высшего языка (каждое стихотворение – небольшой словарь со своим началом и концом)»<sup>79</sup>.

Цель автора цитируемой статьи – в попытке наметить очертания этого чаемого неизвестного Языка в практике верлибра, который, в свою очередь, мыслится В. В. Аристовым как перевод с «великого, однако неопишуемого Языка». Речь идет не о традиционно понимаемом переводе (как культурном продукте), а о «внутреннем» переводе как поисковом процессе: «Перевод в этом смысле очень важен как поиск внутреннего целостного языка, “инвариантного” относительно переходов вовне и внутрь. Язык “до-потопный” и “до-опытный”, язык “догреховный”, возможен ли он? Или язык предстоящий, всеобщий сверхчувственный и внечувственный язык – он там в высоте или весь в подземных водах, которые омывают корни растений родных языков? Верлибр, который в своей лаконичности и отвлеченности стремится к тому, чтобы стать знаком, буквой этого языка, или наоборот, в свободном внутреннем пластическом, визуальном, музыкальном выражении обтекает и обходит эти нерушимые и подвижные незримые формы, как пустые изваяния, этого языка»<sup>80</sup>.

---

<sup>79</sup> Аристов В. Верлибр как перевод с неизвестного языка // Комментарии, № 15, 1998. С. 111

<sup>80</sup> Там же. С. 112.

Разумеется, верлибр при таком подходе берется не абсолютно, он не претендует на единственность этого возможного «всеобщего языка». Он – всего лишь техника, хотя и очень мощная техника стиха. Но эта техника может, по мнению В. В. Аристова, служить пусковым механизмом (или лучше сказать – организмом?) к установлению межъязыкового пространства поэтического мира<sup>81</sup>. Назрела необходимость новых поворотов творчества, как художественного, так и теоретического; необходимость отвечать на возникшие – отнюдь не из ниоткуда, ведь, как известно, «если звезды зажигают...» – вопросы: «<...> нуждаемся ли мы в нем и ищем ли этот язык? <...> нужен ли этот посредник, тот промежуточный и всеобщий Язык, через который все способно заново сомкнуться в новой широте и открытии? Или это признак разрушителя, некоего всепоглощающего существа, который лишь способен отвлечь и увлечь, но не дающего прямо общаться языкам и стихотворным мирам? <...> Или все-таки этот “нус” поэзии, этот “мета-ум”, или, если угодно, прибегая к очевидным аналогиям, это пространство “зауми” способно многое вместить сейчас и быть резервуаром будущего? <...> Можно и нужно говорить о том, чего п о ч т и нет и что п о ч т и есть»<sup>82</sup>.

От себя добавим: на наших глазах – не «видящих», но «знающих», пользуясь выражением художника Павла Филонова – формируется новое поле исследований. Оно щедро засеяно перспективными семенами и лишь ожидает нашего деятельного культивирования. При этом инструменты и усилия должны быть многообразными, полидисциплинарными. В частности, в лингвистике уже предощущается новое направление, или – скажем осторожнее – новый ракурс исследований. По аналогии с «интерлингвистикой», изучающей искусственные, упрощенные языки международного общения, этот вектор можно было бы назвать «*и н т р а л и н г в и с т и к о й*», т.е. дисциплиной, предметом которой становятся глубинные языки творческой деятельности и межъязыковое общение в художественном и научном пространстве. Какое бы наименование из предложенных нами здесь – глубинная семиотика, семиотика творчества, внутренняя семиотика, интралингвистика – ни прижилось, общий вектор, который мы попытались сформулировать, позволит, по нашему убеждению, встать семиотике на новые рельсы и двигаться вперед.

#### От «внутренней семиотики» – к «семиотике Авангарда»

Итак, в данном экскурсе, обращаясь к разысканиям различных авторов, преимущественно двадцатого столетия, мы попытались проследить скрытую интеллектуальную традицию, подспудно развивавшуюся в русской гуманитарной культуре и попутно получавшую отклики у западных исследователей.

<sup>81</sup> Такое пространство В. В. Аристов называет «внутренним пластическим театром»; своего рода узлами этого пространства служат единицы, именуемые автором «idem-формами» (см. об этом: *Аристов В. В. Возможности «внутреннего изображения» в современной поэзии и поэтике // Поэтика исканий, или Поиск поэтики. М., 2004; Аристов В. В. «Тот человек в человеке...» (Idem-forma и поэтика Другого) // Семиотика и Авангард. М., 2005).*

<sup>82</sup> Там же. С. 112–113.

Эта традиция, или лучше сказать, линия мысли – линия извилистая, то выходящая на поверхность, то уходящая в ментальное, а подчас и реальное, подполье – была названа нами в начале статьи «глубинной семиотикой». Мы рассмотрели ряд концепций – от «философии имени» П. А. Флоренского до «имманентного анализа художественного языка» В. В. Виноградова – с позиции того, как они раскрывают сущность творческого процесса, протекающего в произведениях искусства, и того, как эти процессы могут быть адекватным образом реконструированы в семиотическом описании.

Принимая во внимание все обобщения названных исследователей (М. М. Бахтина, П. А. Флоренского, Г. Г. Шпета, В. В. Виноградова и др.), в заключение мы все же подчеркнули бы еще раз, что нашим собственным обобщением становится идея *внутренней, или глубинной, семиотики*. Определить однозначно и терминологически жестко «имя» этой семиотики нельзя, так же, как нельзя однозначно и жестко определить понятия «человека», «жизни», «веры», «счастья» и т.п. Однако определить разные грани этой семиотики, «синонимический ряд» ее атрибутов – возможно; и это мы попытались сделать<sup>83</sup>.

---

<sup>83</sup> Вторую статью данного цикла мы планируем посвятить проблеме «Авангард как Семиотика и Семиотика как Авангард».